في مهرجان صنعاء



شعر
أحمد
السقاف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قَدِمْتُ فاسْتقبلتْنِي بالهَوَى عَدَنُ ... والحُبُّ مُذْ كانَ ما ضَنَّتْ بِهِ اليَمَنُ
مَهْدُ العُروبةِ لم يَجْحَدْ مكانتَهَا ... إلاّ غبيٌّ غريقٌ في العمى أفِنُ
قصدتُها وفؤادي ملؤُه أمَلٌ ... والنَّفْسُ يَعْصِفُ فيها الشَّوقُ والشَّجَنُ
وصُحْبتي من مصابيحِ البيانِ فَهُمْ ... في كلِّ مؤتمرٍ أو مُنْتدىً لَسُنُ
مَشَوْا على الدَّرْبِ أُسْداً لا يُخيفُهُمُ ... ما يَزْعُمُ الحِقدُ أو ما تَجْلِبُ المِحَنُ
ويرفعونَ لِواءً يَستظِلُّ بِهِ ... من قال إنَّ بلاد العُرْبِ لي وطَنُ
رسالةٌ ما حملناها مُجازفَةً ... لدى الأديبِ تساوى الثوبُ والكَفَنُ

* * *

صنعاءُ يا بلدَ الأحرارِ مَعْذِرةً ... فالوحْيُ مُرْتَبِكٌ والفِكْرُ مُرْتَهَنُ

ماذا أقولُ وفيكِ القولُ قدْ نَضَبَتْ ... حروفُهُ وتهاوتْ تحتكِ الفِطَنُ

هذي الجبالُ التي تُخْفِي ملاحِمَهَا ... ضَجَّتْ بأسْرارِها الأوْداءُ والقُنَنُ

لم يَمْحُ مجدَكِ حكمٌ جاهلٌ عفِنٌ ... فالشَّمْسُ تبقى ويمضِي النَّتْنُ والعَفَنُ

ظنُّوا المظالمَ تَحْمِيهِمْ وما عَلِمُوا ... أنْ ليسَ يسكُتُ رُغْمَ الظُلمِ مُمْتَهَنُ

وكيفَ يَقْبَلُ شعبٌ أنْ يُقيمَ على ... زورٍ تُنَمِّقُهُ الأطماعُ والفِتَنُ

تقاسموها ففي صنعاء طاغيةٌ ... وفي الجنوبِ عدوٌّ غاشمٌ ضَغِنُ

لكلِّ باغٍ له من بَغْيِهِ صَنَمٌ ... وكلُّ شبرٍ له من ظُلْمِهِ وَثَنُ

واليومَ بعدَ رحيلِ اللَّيلِ قد سُحِقَتْ ... تلك الأفاعي ومَنْ غَنَّوا لها ظَعَنُوا

لم التَّباعُدُ فالأبطالُ ما بَذَلَتْ ... دِماءَها لتعيشَ الفُرْقَةَ اليَمَنُ

بني العروبةِ مات الحِسُّ وانحَرَمَتْ ... كلُّ المعاني وأزْرى بالدَّمِ البَدَنُ

أيُصْلَبُ الحقُّ والدُّنيا تُشاهِدُهُ ... وتُسْلَبُ الأرضُ والسُّكانُ والسَّكَنُ

ونَحْنُ نرصُدُ أحقاداً مُدَمِّرَةً ... وفي القضيةِ لا عَيْنٌ ولا أذُنُ

فَجِيعَةٌ تَطْحَنُ الأحرارَ في وَطَنٍ ... بنوُه فيهِ حَيارى ما لهمْ ثَمَنُ

أيْنَ التَّلاحُمُ فالأطْماعُ صاخِبَةٌ ... وذو العمامةِ بالثاراتِ مُفْتَتَنُ

يُزْجِي الحشودَ لغزوِ الرَّافدينِ وما ... شعبُ العراقِ سوى التاريخِ يُمْتَحَنُ

شعبٌ جَحَافِلُهُ للعُرْبِ مَفْخَرَةٌ ... رَدْعُ الأعادِي بحَزْمٍ عندهمْ سَنَنُ

تَقَحَّموا الحَرْبَ كالقعقاعِ مُنْدفِعاً ... وابنِ الوليدِ فما كلُّوا ولا وَهِنُوا

وما تَغَنَّوْا بما أسْدَوْا فَمَطْلَبُهُمْ ... أنْ يَسْلَمَ العُرْبُ لا أن تُنْشَرَ المِنَنُ

قُلْ للذين أرادوها كما عَهِدُوا ... شاهَتْ وجوهٌ بذكرِ النَّصْرِ تَحْتَقِنُ

وجدتُ فيهم شُعُوبيينَ إنْ كَتَبُوا ... ففكرُهُمْ وهواهم للأُلى رَطَنُوا

مُطَبِّلُونَ لِكُهَّانٍ جَلاَ وِزَةٍ ... وكلُّ قُبْحٍ لدى كُهَّانِهِمْ حَسَنُ

تَذْيِ العُروبةِ يَنْفِيهم فَقَدْ رَضَعُوا ... ثَدْياً تدفَّقَ منه السُّمُّ لا اللَّبَنُ

* * *

يا بنَ الجزيرة عارٌ أن تنامَ ضُحىً ... كفاكَ ما صنعَ الإهمْالُ والوَسَنُ
قُمْ للخليجِ وصُنْ تلك الثغورَ فَقَدْ ... ضَاقَتْ بِمَنْ تَحْمِلُ الأمواجُ والسُّفُنُ
هِضابُها الجُرْدُ أغْلى من دَسَاكِرِهِمْ ... وتَفْتدِي رَمْلَها الأنْهارُ والمُدُنُ
أرضُ المهلبِ ما زالتْ صوارِمُهُ ... مَدْفونةً قُرْبَ فرسانٍ بها دُفِنُوا
على الفُجَيْرةِ من يَعْبوبِهِ أثَرٌ ... وفي الكويتِ تَبَقَّى السَّرْجُ والرَّسَنُ
وفي المنامةِ ألواحٌ مبعْثَرَةٌ ... تَزْهو فيزهُو بها التاريخُ والزَّمَنُ
سواحلُ المجدِ ما كانتْ مضَّيعَةً ... ولا اشْرأبَّ إليها طامِعٌ دَرِنُ
تعلَّقَ النَّقْعُ في أجْوائِها قَلِقاً ... يَضُمُّ ما خَلَّف الماضي ويَحْتضِنُ
ومَنْ يَصُونُ حِماها يابْنَ تُربتِها ؟ ... فأنتَ بالذَّودِ عنْ ساحاتِها قَمِنُ
وأنتَ وحدَكَ فيها كلُّ ثروتِها ... لا المالُ يُجْدِي ولا البترولُ يُؤْتَمَنُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عبد الله حسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سئل أحد أجدادنا العرب، وكان من الشجعان المعروفين: أدخل الخوف قلبك؟

فقال: نعم ولكني كنت أحمل النفس على ما تكره.

وقال أحد أبطال العرب: ان الخوف يضرب الإنسان في ثلاثة مواضع هي الرأس وذاك الذي يجعل صاحبه يفرعن أهله وذويه، والساقان وهذا الذي يجعل صاحبه لا يستطيع قتالا ولا فرارا فيدركه العدو حيث اراد، والقلب وهذا الذي يجعل صاحبه يقاتل حتى النصر أو الموت.

وكان قطري بن الفجاءة المازني بطلاً عربياً مهيباً وخرج يوماً للقتال وكان يركب فرساً عجفاء و يحمل رمحاً من الخشب وكان متلثماً فخرج إليه فارس استهان بأمره وما أن كشف قطري عن وجهه حتى فر ذلك الفارس هيبة منه.

ومع ذلك فان قطري بن الفجاءة هذا كان يقول :

أقــول لــهــا وقــد جـشـأت وجـاشـت
مـكـانـك تـحـمـدي أو تـسـتـر يـحـي

• • •

فــانــك لــو ســألــت جـفــاء يـوم
عـلـى الأجـل الـذي لـك لـن تـطـاعـي
فـصـبـرا فـي مـجـال الـمـوت صـبـرا
فـمـا نـيـل الـخـلـود بـمـسـتـطـاع

فالشجاعة اذن ليست عدم الخوف ، ولكنها المعاناة ودفع النفس إلى حياض الردى ان لزم الأمر والتغلب على التردد والضعف وقد يستطيع الإنسان أن يكون شجاعاً يوماً وقد تخونه الشجاعة يوماً وقد قال الشاعر عندما سئل عن شجاعته :

شـجـاع إذا مـا امـكـنـتـنـي فـرصـة
وان لـم تـكـن لـي فـرصـة فـجـبـان

وقد تكون سيطرة الإنسان على نفسه كبيرة وقد تكون صغيرة وهنا يتمايز الرجال . ولذلك يقال للذي يتحدث بالحق ولا يخشى أحداً انه شجاع ، و يقال للأمين الصادق شجاع ، و يقال للمحافظ على كرامته وكرامة عمله شجاع .

ان الشجاعة أن يفكر الإنسان ثم يقدم ، والجنون والعار والتهور أن يقدم الإنسان على اقتحام مواطن الخطر دون غاية شر يفة يتوخاها مما أقدم عليه .

ولذلك قال الشاعر:

الـرأي قـبـل شـجـاعـة الـشـجـعـان
هـو أول وهـي الـمـحـل الـثـانـي
فـإذا هـمـا اقـتـرنـا بـنـفـس حـرة
بـلـغـت مـن الـعـلـيـاء كـل مـكـان

وحين يقرر الإنسان أن يقدم فلا يجوز له التردد لأن الحياة قد تكون في التقدم

وقد يكون الموت في التردد والتأخر.

وقد قالت أجدادنا العرب ... اطلبوا الموت توهب لكم الحياة. وقال شاعرهم:

تأخرت أستبقي الحياة فلم أجد
لنفسي حياة مثل أن أتقدما

وسأل أحدهم علي بن أبي طالب: لماذا تلبس درعاً مكشوف الظهر يا عماه؟!

فأجابه: لا احياني الله أن اعطيت العدو ظهري.

ان الضربة الأولى عندما يقع الحدث الخطير ورد الفعل بعد اقتحام الخوف قلب الإنسان هي اللحظة التي يتقرر فيها أن يكون المرء شجاعاً أو جباناً. أما أن يكون هناك من لا يدخل الخوف قلبه فتلك خرافة.

لم أدخل معركة، ولا أدري ان كان هذا من حسن الحظ أو سوئه، ولكن الذين دخلوا المعارك يتحدثون عن اللحظة الأولى المرعبة ثم بعد ذلك لا يعرفون الا صدور الاعداء كأهداف لهم.

ثم ان الشجاعة مسألة ينبغي أن يتمرن الإنسان عليها وأن يجربها لحظة لحظة وما هذه المناورات التي تحدثها الجيوش بين آونة وأخرى ــ ولا أحسب أن مناورات النجم الساطع منها ــ ما هذه المناورات الا تجارب مستمرة تجعل الجندي تحت ظروف الحرب حتى إذا وقعت لم يجد نفسه بحاجة إلى تجربة موقفه.

لا أريد أن أتحدث عن الاشتراك في المناورات مع الأجانب لأني أخشى أن أخجل خالد بن الوليد وعمرو بن العاص، ومعاوية بن أبي سفيان وشرحبيل بن حسنة، وطارق بن زياد ولكني لا أسمي تلك المناورات تجارب من أجل الشجاعة ومن أجل اتقان فنون الحرب ولكني اعتبرها أموراً مفضية إلى الجبن لأنها تؤكد على أننا لسنا أهلاً لحماية أرضنا وأهلنا وتراثنا، وتؤكد على أن الأجانب من الامر يكان وغيرهم سوف يقاتلون غدا نيابة عنا، بل من أجل

مصلحتهم فقط ، وما جنودنا بينهم الا صبية سوف تكون مهمتهم غداً عندما تلم الملمات تقديم الشاي والقهوة لابناء العم سام .

ان الذي يجعل المرء يقاتل حتى في المواطن الميئوس منها هو ادراكه بأن عليه ديناً لأمته أو لقومه أو لانسانيته ، ومن ثم فهو يقاتل حتى الموت من أجل أن يكون شعلة تنير الطريق للقادمين ، وان ذكراه سوف تجعل طريق هؤلاء القادمين ممهداً لبلوغ المجد وللوصول إلى الغاية النبيلة التي كان يرجوها .

ان العمل الفدائي ليس انتحاراً ، وليس تهوراً ، ولكنه موقف مرسوم ومدروس ، وإذا كان الفدائي يموت اليوم فلانه سوف يحيا في الأجيال القادمة .

ليس من مات فاستراح بميت
انما الميت ميت الأحياء

اذا عد الإنسان سنوات حياته فانها لا تتعدى الثمانين لأنه سيكون بعد ذلك حطاماً ان قدرت له الحياة ، و يتساوى عند لحظة الموت الذي بلغ التسعين والذي لا يزال في الثلاثين وما دام الأمر كذلك فإن الحياة لا تحسب بالسنين وانما تحسب بانجازات الإنسان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان الذين نراهم في سياراتهم الفارهة وداراتهم المسرفة في الاناقة والزينة والذين يحيط بهم الجواري والغلمان ، والذين يمسون في بلد و يصبحون في بلد ، يأكلون بأطراف أصابعهم و ينثرون من حولهم العطور والفجور ، ان هؤلاء مشغولون بأمراضهم من ضغط إلى قلب إلى صداع إلى ضعف في أعز ما لديهم من رغبات . !!

انهم لا يسعدون في مأكل ولا ملبس ولا لذة من تلك اللذائذ التي لا نحسدهم عليها ولو وقفنا ملياً في أمرهم لوجدناهم يتعذبون في حريتهم تلك بقدر ما يتعذب ضحاياهم في سجونهم وفي المنافى التي أرسلوهم اليها .

ان الشجاعة مطلوبة لأنها تأتي في اعقاب معاناة والجبن مرفوض لأنه لا يصمد لها ثم ان هذه الشجاعة لا تدرك بالسهل من الأمور ولايصل إليها الإنسان

بالتهور والجنون، وهي ليست حليفة لقوة العضلات، أو سيل الجنود والعساكر ولكنها في القلب وفي الجنان يتحراها الإنسان في مواطن الشدة والطغيان فإذا وجدها يكون قد متلك الدنيا كلها .

ان التاريخ وضع أمامنا نماذج من المواقف الشجاعة وجد السجانون أنفسهم فيها هم المساجين ووجد القتلة فيها أنفسهم هم المقتولين .

ان الحلاج كان هو المنتصر على طغيان الخليفة الجاهل الظالم حتى وان قطعت اطرافه وكان هو الاعز وان طيف به .

وكان الامام أحمد بن حنبل هوصاحب الأمر أمام الخليفة العباسي وان ضرب بالسياط وديس بالأقدام .

عندما أفاق ابن حنبل من غشية اعترته بعد أن ديس وضرب وجد أن هناك من ينضح على وجهه الماء، فالتفت إلى عمه الذي يقف على رأسه وقال له تحرياعم فربما كان هذا الماء قد اغتصب وجيء به إلى قصر الخلافة بدون وجه حق .

اقسم أن الحلاج كان أسعد أهل زمانه وهويعذب وتقطع أوصاله، وأقسم أن الخليفة كان يعيش في عذاب وهو يأمر بتعذيبه وقتله .

ولا جرم ان ابن حنبل كان طليقاً وهو يزحف في السجن بقيوده وأغلاله وأنه كان سعيداً بالجراح التي كانت تملأ جسده من جراء التعذيب، وان الخليفة كان سجيناً مسهداً معذباً بما فعل .

ان الشجاعة خلق والمعاناة هي المفضية إليها كما أن سائر الأخلاق الفاضلة لا يصل الإنسان إليها إلا بالمعاناة، فإذا أدركها الإنسان وتغلب على ضعفه فيها أمكن أن يتمرد على هوى النفس المفضي إلى الهوان ووصل إلى مرحلة الرجولة، والرجولة لا تكون الا حيث تكون روح الفداء .. والتمرد على هوى النفس يأتي بعده التمرد على كل موطن من مواطن الذل، وعلى كل طغيان يؤدي إلى ركوع الإنسان للإنسان، وضياع الرجل تحت أقدام الطغاة والمستبدين وأرباب اللهو والمجون .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان للشجاعة عنفوانا لا يبلغ مبلغه شيء في النفس ونشوته لا تكون سائر النشوات بالنسبة إليها مما يذكر أو يحسب ، بل اني أحسب أن الشجاعة هي المرادفة للإنسانية وأن من لا شجاعة لديه لا يمكن أن يحسب انساناً .

ان الشجاعة هي الايمان المطلق بقيمة الإنسان ولذلك يكون شعب شجاعاً من خلال ظروف و يكون نكساً جباناً من خلال ظروف أخرى لأنه مارس المعاناة في الأولى وضلل عنها في الثانية .

ونحن إذا اقحمنا شعبنا في المعاناة وضربنا له الأمثلة ، ووقفنا أمامه بمواكب الشهداء أمكنه أن يسقط اتفاقيات كامب ديفد وأمكنه أن يسقط الأجنة القذرة التي تحملها بالعار بطون الخونة عندما حملت سفاحاً من العم سام .

الشجاعة والمعاناة أولا ثم الفتح القادم ان شاء الله .

عبدالله أحمد حسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخوف من الآتي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر
فيصل السعد

قبّلتُ وجنتَكِ السمراءَ يا أَمَلي
علّي أعيدُ لقلبي نشوةَ الشملِ
كانتْ لنا ـ تَذكرينَ ـ الدار مؤنسةً
وكنتِ لي نفحةً للعطر لم تُطلِ
يا ويح قلبي اراه اليوم مكتئباً
كأنهُ لمْ يعدْ يهوى شذى القُبلِ

مـا بـالـهُ ــ قـلـتُ ــ مـاذا يَـرْتـجـيـهِ وهـلْ
تـشـتـاقـهُ الريـح لـلإبـحـارِ والـشُـعـلِ
نـامـتْ حـروفـي عـلـى الأجـفـان مُـطـبـقـةً
كـيْ لا أرى خـطـوتـي يَـغْـتـالـهـا خَـجـلـي
غـنّـيـتُ غـربـةَ حـرفـي عـن مـنـابـعـه
وكـنـتُ أشـتـاقـكِ واللـهِ يـا أمـلـي
وقـلـتُ يـا ريـحُ لـو تـأتـيـنَ حـامـلـةً
لـي صـوتَـهـا مـثـلـمـا يـأتـي الـعـذابُ ، ولـي
زفّـوكِ بـعـدَ عـذابٍ عـشـتُـه كـمـدا
بـيـنَ الـصـحـارىٰ لأحـصـي رمـلـهـا كـحـلـي
تُـضـاحـكـيـنَ شـمـوسـي أنـتِ كـوكـبُـهـا
وفـوقَـهـا تـوقـظـيـنَ الـشـعـر لـلـغـزلِ
لـكـنّ دهـريَ مـا أقـسـاهُ يَـرجُـمـنـي
إذا تـخـلّـتْ حـروفـي عـن بـكـا الـمُـقـلِ
لا زلـتُ أهـوىٰ رصـاصَ الـمـوتِ أرقـنـي
بُـعـدُ الـعـذابِ وبـعـدي عـن غِـنـا الأبـلِ
لأنـنـي لا أريـدُ الـخـيـرَ يَـغْـمـرنـي
أريـدُه خـبـزةً ، مـاءً لـمُـنْـتَـهِـلِ
انـا ابـنُ ذاكَ الـذي يـشـتـاقُ ثـرثـرتـي
كـيْ يـمـطـرَ الـخـيـرُ فـوقـي مـثـلـمـا الـعـسـلِ
لـكـنّـنـي جـئـتـكِ يـا دارَ صـاحـبـتـي
أبـيـعُ عـمـري بـزخّـاتٍ مـن الـخـجـلِ
حـبـيـبـتـي إنـنـي أهـواكِ مـنـقـذةً
كـلّ الـرجـال أحـبّـوا الـعـشـق فـي وَجـلِ

هلْ أرتجي منكِ ماءً ليس فيهِ قذىً
أو قطرةً من صفاءٍ كانَ لِلأوَلِ
لا للقصائدِ إنْ كانتْ مَقاطِعُها
تخافُ ـ نزفَ أنينِ الصوتِ ـ من زللِ
بصدْرنا قَدْ يَنام الخوفُ مُلْتحفاً
كلّ الهمومِ التي تأتي مع الحِيَلِ
ما كان جدّي يحبّ الصمتَ مثلكمو
وأيْنَ ذاكَ الثرى من رقْدةِ الكسلِ
إني أعاهدكِ يا دارَ عاشقتي
لنْ أُغْمِض الجفنَ مادمْنا على الوَحَلِ
نَغفو كأنّ بنا نومَ القرونِ وقدْ
تدثّر الصّوتُ بالأهراس والوجلِ
هلْ أنتمو أهلها، هذي الديارُ وهلْ
نَسيتُموانّكم دَرْبٌ لمنتقلِ
ما بال صوتكمو ياتي كأغنيةٍ
خرْساءَ لاترغبُ الانشاد في عَجَلِ
إني أُخافُكَ يا صمتاً يشوّهني
ويا صراخاً يجيدُ العزفَ في الطللِ
ما بال ساقكمو هلْ جاءَها شللٌ
وأنتمو تعشقونَ النّوم في الشللِ
غنّيتُ مجدَكمو دهراً وخاصرتي
يا ما تمنّت هواكُمْ ساعةَ الأجلِ
علامَ غنّيتُكم لحناً لقافيتي
وكذبكمْ فوقَ صدري بَعْدُ لم يزلِ

إن العذابَ الذي يأتي كقافلةٍ
يَجْتثُّ قافيتي من شعري الشملِ
فدربُكمْ عتمةٌ لاضوء يرقبُها
وصوتُكم لحظةٌ جاءت ولمْ تزلِ
كنتمْ لنا قصةً ، صوتاً يسهّرنا
يحدّث الجيلَ عن أسطورةِ البطلِ
يا شهْقةَ الروحِ لو تأتينَ مسرعةً
أنا غريبٌ وقلبي جاهلُ الحيلِ
أوصيكِ يا أملي إن الصغار إذا
ضاعوا يتامىٰ بدرب الأمة الوجِلِ
أوصيكِ يا منهلاً عذباً لقافيتي
لا تُطعمي القلبَ ـ وهماً ـ فرحةَ المقلِ
الوهمُ «جرّبته» سماً يجذره
خوفٌ بكلّ دمي من سقْطةِ الجبلِ
يا أنتِ يا وردةً سمراءَ يعشقها
ضحكُ الصّغار «يدوف» الحبَّ في القبلِ
إي أمّة العرب هذا لونُ عاشقتي
فأينَ عاشقكِ في عصرنَا الخَبِلِ
أوصيكِ صاحِبَتي إنّ المنونَ على
أبوابنا ساهرٌ والضوءُ لم يصلِ
واللهِ لو خطوُكِ المغناجُ يعبره
لاسْتَيقظتْ أحْرفي بحثاً عن الرجلِ
أوصيك يا رجلاً لمْ يأتِ هودَجُه
أن تُبعدَ النّومَ عنْ أجفانِ مكتهل

فـربّـمـا لا يَـرى جَـبَـل الـضـيـاءِ ولا
يـظـنُّ أن الـضـيـا يـأتـي عـلـى مـهـلِ
قـالـوا الـضّـيـا لـم يـزرْ غـيـرَ العـيـونِ الـتـي
تـعـذّبـتْ فـي ظـلامٍ غـيـرِ مُـحْـتَـمَـلِ
هـا إنّ ظـلـمـتَـهُ قـد مـزّقَـتْ كـبِـدي
فـأيْـنَ ذاك الـضّـيـا مـن قـلـبـيَ الـوهِـلِ
والله يـا أمَـلـي خـوْفـي عـلـى أمـلـي
مـن آتـيـاتٍ تـدسُّ الـسّـمَ فـي الـعَـسَـلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



حمد عيسى الرجيب



خالد
سعود
الزيد

كان إنشاء المسرح في الكويت ، ولا أعني بالإنشاء الحركة المسرحية ولكنني أعني به هذا البناء الذي يعمل فيه المسرحيون ، كان أمراً بالغ الاهمية ومن العسير

---

* هذا المقال جزء من كتاب أدباء الكويت في قرنين ــ الجزء الثالث الذي سيصدر قريبا للكاتب .

إنْ لم يتوافر هذا البناء و يوجد أن تكون للمسرح قدرة على تطوير ذاته ، أو ان تكون للمبدعين فرصة ليبدعوا ويخلقوا خليقة مسرحية نافذة قادرة ، مستمرة العطاء .

والذين عملوا في المسرح ممثلين ومخرجين ومؤلفين هم اكثر الناس ادراكا لأهمية المسرح المستجيب لمطالبهم وطموحهم من حيث التقنية والقاعة والخشبة وغير هذا مما هو معروف لديهم ، مبسوط في الكتب التي أُلفت عن المسرح وتاريخه .

ولئن كان من اسباب انحدار المسرح وانحطاطه بعد شيرادان وغولد سميث في القرن الثامن عشر لئن كان من أسباب انحطاطه هو سعة حجم دور العرض المسرحي وفخامة بنائها ، فإننا في عصر لم تعد المسافة بين خشبة المسرح واقصى بعد في القاعة ، لم تعد المسافة من المنغصات بل قد تكون من حسنات المسرح فلربما استمتع المشاهدون الجالسون في اخر القاعة بما لم يستمتع به القابعون في الصفوف الامامية .

لذا كان بناء دور للعروض المسرحية في الكويت ضرورة لايدركها الا المسرحيون انفسهم وهو بداية موفقة لمسرح متطور حديث .

لقد انتهى مجال العرض في اهواء الطلق أو في ساحة المدرسة حيث كان الممثلون يؤدون ادوارهم في (الليوان) وهو الواجهة المسقوفة امام الغرف وحيث كان المشاهدون يجلسون قبالتهم في الساحة المكشوفة على كراسيهم المستعارة من صفوف الطلاب او من المقاهي القريبة من المدرسة . وكان العرض المسرحي يبدأ بعد صلاة العصر و ينتهي قبيل الغروب او بعيده بقليل .

وسأكتب عن هذه البداية في موضع اخر من الاجزاء التالية ان شاء الله وذلك بصورة مستقلة ، لنعرف كم كابدت هذه البدايات المسرحية في الكويت من مشاق .

و يأتي دور حمد الرجيب الذي تولى منصب مدير ادارة الشؤون الاجتماعية والعمل عام ١٩٥٤ . لقد كان وجوده على رأس هذه الادارة الناشئة في بداية عهد المغفور له الشيخ عبدالله السالم الصباح مؤسس الكويت الحديثة وراعي نهضتها لقد كان وجود الرجيب في هذه الفترة على رأس هذه الادارة خير ناصر للحركة

المسرحية وخير راع .

فالرجيب مؤلف مسرحي من اوائل مؤلفي المسرحية في الكويت ، وهو ممثل ومخرج عانى مايعانيه الرائدون في كل مجال من مجالات الابتكار والابداع .

لذا كان موفقا حين وضع فكرة انشاء دار للعرض المسرحي في كل منطقة سكنية تبنى .

فالدولة تخطط لبناء الكويت الحديثة ، وانشاء مناطق سكنية خارج دائرة السور المحيط بالمدينة القديمة .

وصُمِّم لكل منطقة (مجمع) يجمع في احضانه مسجدا ودارا للعرض المسرحي وسوقاً مركزيا جامعا ، يلبي حاجات المنطقة من المواد الغذائية واللوازم المنزلية وسوى ذلك ، ويحتوي هذا (المجمع) على مستوصف ومخفر للشرطة وموضع للمختار .

لقد تم تصميم المجمعات على هذه الصورة وعلى هذا الشكل لكل منطقة وضاحية سكنية ، ولكن غلبت شهوة المعارضين فعارضوا وجود مسرح بجوار مسجد . كأنهما منذ البدء متعارضان .

ARCHIVE

وبكثير من الرجاء تقبّل اهل منطقة كيفان دار العرض المسرحي في منطقتهم وهجرت الدور الأُخَر وصارت لغير هذا الشأن موضعا .

لقد قَبِل أهلُ كيفان وحدهم بهذه الدار التي مازالت قائمة وحدها بلا شريك حتى اليوم .

إنها الموقع الوحيد للعروض المسرحية رغم صغرها وضيقها ورغم تخلف ادواتها واجهزتها في التقنية و بعدها عن مسايرة روح العصر بكل متطلبات مسرح العصر . ولكن (مالك غير أنفك وان كان أجدع .)

وقد اطلق على هذا المسرح اسم (مسرح عبدالعزيز المسعود) تخليدا لذكرى هذا الفنان الذي طوته يد الردى وهو في عنفوان الشباب .

والدولة اليوم مدركة اهمية بناء دار للمسرح وهي غير عاجزة عن انشاء مسرح

يضاهي أكبر مسارح العالم وأكثرها تطورا وحداثة . فعسير مايُرْجَى لدى امم كثيرة يسير عليها ، فالمال موفور، ولا شيء غير الهمم والتصميم .

ولم يكن دور حمد الرجيب مقتصرا على المسرح فحسب ، فالرجيب موسيقيٌّ وعازف بارع ، وله مقطوعات موسيقية والحان تغنى . ووجوده في الشؤون الاجتماعية بعد تاريخه الطويل في المجال المسرحي دفعه الى احتضان الفنون الشعبية وتطوير عناصرها قبل ان تتعرض للانقراض وذلك بتسجيل فعالياتها وعطائها ، وتخزين قدراتها وطاقاتها في قوالب تسجيلية تلفزيونية واذاعية ، وعلى شكْل (نوتات) تحفظ إيقاعاتها الموسيقية والحانها من الاندثار.

لقد كان لتشكيل لجنة من ذوي المواهب والاختصاص لرعاية الفنون الاهلية اثر في حفظ كثير من هذا التراث الشعبي وصونه .

لقد قامت هذه اللجنة باستدعاء كبار الشعراء الشعبيين وسجلت لهم بأصواتهم كثيرا من قصائدهم ، ولعل بعض قصائدهم هذه المسجلة غير منشور في دواوينهم التي طبعت من بعد ، لأنها إما هجاء مسرف في إقذاعه او قصائد سياسية غير مسموح لها بالتجاوز الى مابعد الرقيب .

لقد سجلوا لفهد بورسلي رحمه الله قبل موته باعوام قليلة بعض قصائده ، وحسنا فعلوا ، وان كان بودي لو سجلت كل قصائده بصوته على أشرطة مسموعة أو منظورة لما في ذلك من متعة للاذن ، وحيث لا تستطيع العيون التقاط سحر بعض هذا الشعر الشعبي حروفا وهو مطبوع لاسيما شعر شاعر كبير كفهد .

فللهجة لذاذتها وهي تُغَنَّى بالشفاه ، وترتل ترتيلا في أفواه الرواة والمعجبين .

وكذلك صنعت خيرا هذه اللجنة حين جمعت رواة الشعر البحري واصحاب الحانة الكثيرات فسجلوا لهؤلاء تسجيلات إذاعية وتلفزيونية . واقاموا معهم زمنا طويلا يجمعونهم كل حين لتسجيل ألحانهم وإيقاعات موسيقاهم في (نوتات) تحفظها من الضياع وتصونها لتفيد الدارسين ولتثري في بعض جلها ومايوحي وميضها حين يلمع خفيفا في خلوات الملحنين والموسيقيين فيلتقطوا بعض هذه الجمل او يستوحوها فيمزجوها فيما يحدثون من الحان محدثة ذات اصالة وصلة في

التفاتها وافادتها من المنبع والجذور.

لقد قلت إن اللجنة أقامت مع هؤلاء البحارة زمنا طويلا يجمعونهم كل حين ليسجلوا أغانيهم وإيقاعات موسيقاهم وذلك أن هؤلاء البحارة بأغانيهم البحرية وموسيقاهم ذات الإيقاعات المختلفة المتفاوتة أحيانا والمتجاورة أحيانا والكثيرة المتلاطمة كموج في بحر لجي ما كان هؤلاء البحارة يستطيعون ان يعودوا للغناء من لدن نقطة وقوفهم عندما يقفون أو يُوقَفُون ، بل كان عليهم ان يعودوا من حيث بدأوا لأول مرة .

ولنتصور بعد ذلك أي جهد بذله الرجال المكلفون لتسجيل ايقاعاتهم على (نوتات) لحفظها .

ولقد أصدرت هذه اللجنة بعض الكراسات تحمل أشعار بعض من سلفوا بعد تنقيتها وشرح الفاظها مثلما فعلت في اصدارها كتابا عن الشاعر الشعبي ابراهيم الخالد الديحاني رحمه الله . وقد سجلت قصائد لزيد الحرب بصوت زيد الحرب نفسه وكذلك فإن بعض اعضائها قاموا بتسجيل اصوات عبدالله الفرج على لسان تلميذه يوسف البكر وهو هرم قد تجاوز التسعين . ولئن كان صوته مندثرا هرما تراكمت عليه السنون فالالحان لم يمسسها سوء ولا نال منها قدم .

وقبل ان اغادر الحديث عن هذه اللجنة أود أن أشير الى نقطة مهمة تتعلق بتطوير الأغنية الكويتية كلماتٍ والحانا . فلقد خلصت اللجنة نجيا الى الاغاني البحرية القديمة المندثرة او ما هو منها في سبيل الاندثار فأعادت صياغة تلك الألحان وتلك الكلمات في قوالب جديدة ، وسكبتها في أثواب تلاقى في ثناياها قديم تغنى به الأقدمون بقائم مستجد ، فجاءت هذه الأغنيات تحمل روح القديم بأنفاس العصر وماأروع القديم يحمل أنفاس العصر ، ذلك مبتغى كل جيل ومطلبه .

فأغنية (لي خليل حسين) هذه الأغنية القديمة والكلمات الشعبية المأثورة ترادف من أجلها ثلاثة فرسان . كلٌّ كان موهبة في مجاله . فتضافرت جهودهم ، أداء ولحنا وكلمة . فالكلمات لأحمد العدواني والالحان لأحمد باقر والاداء لشادي الخليج (عبدالعزيز المفرج) . ثلاثة موهوبين صاغوا من هذه المعتقة كأسا دارت

على كلّ الألسنة واستقبلت في كل دار بحفاوة بالغة من أهلها . ولم لا تستقبل بحفاوة بالغة ؟ وسقاتها هؤلاء الثلاثة وندمانها شيوخ هذه اللجنة التي ذكرناها وهم الاساتذة :—

احمد البشر

سعود الراشد

احمد الزنجباري

احمد باقر

احمد العدواني

يوسف دوخي

حمد الرجيب

مع آخرين لم تسع الذاكرة اسماءهم الآن .

و بعد ، فهل يتوقف بنا الحديث عن حمد الرجيب عند هذه الحروف ام ان مدى الحديث عنه أرحب من هذا المضمار وأبعد افاقا ؟ وأجيب على تساؤلي هذا فأقول إن الحديث سيمضي بنا وسيفضي الى ميادين اخرى عن المسرح لم نطرقها فيما سبق ، ولسوف نمرح في اعنتها ماشاء لنا الوقت ان نمرح ، فالقلم لم يَمَلَّ الركضَ بعد . إذن فَلْنرسل له في عنانه وَلْنِرُحْ له من زمام الكلمات ما أُتيح له المجال في هذا السبيل الذي لم يزل بكرا .

فالرجيب هو أول رائد للحركة المسرحية في الكويت فهو أول من تلقف الراية عن هؤلاء الفتية الذين قدموا من فلسطين رافدين للحركة التعليمية في الكويت حاملين معهم بذورا مسرحية . لقد اتفق وجودهم في نهاية عام ١٩٣٦ مع بشائر نجاح هذه الحركة في البحرين . فلقد كانت البحرين سابقة في هذا المجال . وما كان في البحرين سار يا فلا بد ان تكون الكويت أولى مسار به وحاملة تجاربه والعكس صحيح أيضا . فالكويت والبحرين وجهان لعملة الخليج الواحدة . فما يجري في البحرين فإنا نجد صداه قويا في الكويت على كل مستوى وفي كل مضمار، لايخص ذلك المسرح وحده بل يشمل الفكر والسياسة والتجارة ، وما كان

تابعا للفكر والسياسة والتجارة فلربما ألقت الكويت بفلذات أكبادها في البحرين ريثما تستقر بهم نوى الاجهاد وروح المغامرة ، ولربما هاجر البحرانيون الى الكويت ليجدوها لهم مستقرا ، وكل ذلك سنأتي عليه حين نتحدث عن الحركة المسرحية في الاجزاء التالية إن شاء الله كما ذكرنا وسنفصله تفصيلا .

إذن كانت الحركة المسرحية في البحرين غير بعيدة عن الساحة الكويتية التي كانت تتلقط اخبارها وتتصيَّد انباءها ، وتحاول أن تحاكيها وتترسم خطاها . وما مجيءُ البعثة التعليمية الفلسطينية في ديسمبر من عام ١٩٣٦ إلا شرارة الفتيل او زيت السراج فلقد أعانت هذه البعثة بما لديها في خبرة بسيطة من مجال الاخراج المسرحي ، ولعلها جلبت معها بعض النصوص المسرحية القصيرة ، ولكنها دون شك أضافت الى شعلة الحماس همة ووهجا . فولد في ظل الفصحى اول عرض مسرحي على ساحة المدرسة المباركية في اواخر عام ١٩٣٨م ثم تلقف الراية (الرجيب) وصحبه وساروا بها قدما .

وهكذا فقد ولد المسرح في الكويت في ظل النص المكتوب ، فلم يبدأ مسرحا ارتجاليا وماكان ينبغي له . وُلِدَ في ظل الفصحى ، وظلت الفصحى تمد عليه رواقها ، وتشده اليها ، وترده كلما حاول الانفلات منها ، وتصدّه عن العامية صدا ملحوظا في معظم ما أعطاه المسرح حتى أواخر الاربعينات وحتى جاء النشمي ورفاقه فانحدروا بلغة المسرح ، واتخذوا من العامية لهم مدرجا . ولو ظل المسرح على بداياته الفصيحة لكان للمسرح الكويتي شأن خطير في تعريب المسرح العربي باجمعه كما كان لصقر الرشود في الاخراج شأن ، وكما كان في تطويع الفصحى والرقي بالعامية في اخريات حياته رحمه الله شأن يُذْكرَ به و يُشْكَر عليه .

و بقيت كلمة لابد من تسجيلها عن حياة الاستاذ (الرجيب) فلقد ولد حمد عيسى الرجيب في الكويت عام ١٩٢٥ وتعلم في المدرسة المباركية والأحمدية . وفي عام ١٩٤٥ أرسل في بعثة دراسية ، فالتحق بمعهد المعلمين بالقاهرة و بالمعهد العالي لفن التمثيل العربي وقد ربطته صداقة وثيقة بأستاذه زكي طليمات

فاستدعاه الرجيب حين صار مسؤولا عن ادارة الشؤون الاجتماعية والعمل ليشرف على المسرح الكويتي .

وكان الرجيب مدة دراسته في القاهرة ينوب عن المشرف على بيت الكويت حين غيابه . ولما عاد الى الكويت عمل في سلك التدريس ثم صار ناظرا لمدرسة (الصباح) الابتدائية في عام ١٩٥١م .

وقد اقام على مسرح المدرسة عدة عروض مسرحية لاقت نجاحا باهرا ، ودفعت بالحركة المسرحية الى الامام .

وفي عام ١٩٥٤ تم اختياره مديرا لادارة الشؤون الاجتماعية والعمل ثم وكيلا للوزارة عام ١٩٦٢ بعد أن تحولت الادارات الحكومية إلى وزارات في عهد الاستقلال .

وساهم الرجيب في إنشاء (نادي المعلمين) الذي افتتح في اليوم الرابع من شهر فبراير من عام ١٩٥١م وقد أغلق مع الأندية الاخرى في عام ١٩٥٩ كما اشرنا الى ذلك في ترجمة جاسم القطامي . وقد أعيد تأسيس النادي تحت اسم (جمعية المعلمين الكويتية) في ٣٠ يناير عام ١٩٦٢ وأشهرت الجمعية رسميا في ٢٠ يوليو من عام ١٩٦٣ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والرجيب واحد من مؤسسي ومحرري مجلة (الرائد) التي أصدرها (نادي المعلمين) في عام ١٩٥٢ بالاشتراك مع زميليه احمد العدواني وفهد الدويري .

وكان الرجيب أحد المساهمين في تكوين (جمعية الفنانين الكويتية) التي اشهرت بتاريخ ١٤ يوليو من عام ١٩٦٣ . واشترك مع الاستاذ احمد العدواني في اصدار (البعث) وهي مجلة شهرية ثقافية ، صدر العدد الاول منها في يونيو ١٩٥٠ بيد انها لم تستمر اكثر من ثلاثة شهور حيث توقفت عن الصدور في اغسطس من العام نفسه لاسباب مادية .

والرجيب موسيقي بارع له مقطوعات موسيقية ، وقد لحن بعض الاغنيات لمطربين كويتيين .

وفي ١٩ يناير من عام ١٩٦٦ تم تعيينه سفيرا في وزارة الخارجية ثم نقل سفيرا فوق العادة مفوضا للكويت في القاهرة ، ومندوبا دائما عنها لدى الجامعة العربية كما تقرر تعيينه سفيرا محالا في ليبيا في ١٥ فبراير ١٩٦٧ ، وقد ظل في منصبه هذا حتى استدعي للكويت في يونيو من عام ١٩٧٦ . وفي ١١ رجب سنة ١٤٠٠ هجرية الموافق ٢٦ مايو ١٩٨٠م صدر مرسوم بتعيينه وزيرا للاسكان ثم وزيرا للاسكان والشؤون الاجتماعية والعمل في عام ١٩٨١ .

وهو اول من عالج الكتابة بالفصحى للمسرح الكويتي من خلال مسرحيتيه (خروف نيام نيام) و (من الجاني) وقد مثلتا وهما الموجودتان في كتابنا هذا .

خالد سعود الزيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحلم السياسي

د. محمد المهيني

عندما يعجز الانسان عن تحقيق مايصبو اليه من أهداف فانه يلجأ الى وسائل أخرى تنفيسية كتعويض عن هذا الفشل،ولعل الحلم هو أبخسها وأسهلها ثمنا وامكانية،اذ أنه لايتطلب منه أكثر من ممارسة فسيولوجية اعتيادية ، ولو كان الحلم نتيجة مباشرة لفشل تحقيق الأهداف كما يذهب بعض علماء النفس لجاز لنا الآن تسمية الفرد العربي بالحيوان الحالم ، والحلم أحد الجوانب الانسانية المتأصلة في الكيان البشري ، ولقد انتبه الانسان لهذا الجانب منذ أقدم العصور بل في كل الحضارات والديانات كما ورد في مؤلفات ارسطو وهيبوقراط وقصة يوسف عليه السلام ولقد فسره العالم النفساني المشهور سيجموند فرويد في كتابه المشهور تفسير الاحلام عام ١٩٠٠ تفسيرا علميا منطقيا كسبب ونتيجة ، وحلله تحليلا عميقا ومتشعبا قد لايكون مفيدا هنا التطرق الى ما ذهب اليه فرويد .

ويقول الدكتور عزيز فريد أخصائي العلاج النفسي في كتابه الأمراض النفسية العصبية « ان مصحات الأمراض العقلية مكتظة بضحايا أحلام اليقظة المتطرفة التي أطلق فيها أصحابها العنان للاسترسال في الخيال متجنبين مواجهة

صعاب الحياة بعقل مفكر وممتنعين عن بذل جهود واقعية في التغلب على هذه الصعاب أو التكيف مع أوضاع لا مفر منها وقبول الأمر الواقع وان كان مر يرا » .
و يؤكد الدكتور عز يز فر يد أيضا على أن أحلام اليقظة هي احدى الآليات العقلية التي يميل اليها عقل الانسان آليا في محاولة فض التنازع الانفعالي أو تخفيف وطأة الاحباط على الذات بتصور أمور أو أوضاع خيالية لا أثر لها في حياة الفرد الواقعية .

وما حدا بي الى أن اكتب في هذا الموضوع ماقرأته في احدى الكتب التي عرضت في المعرض الأخير للكتاب العربي الذي يعده كل عام المجلس الوطني للثقافة والفنون ومع انني اشتر يت هذا الكتاب ضمن الكتب التي أطلق عليها اسم مكسرات القراءة الا انني دهشت بما وجدته في هذا الكتاب وفي صفحته الاولى من اعطاء بعد جديد لتفسير الأحلام وهذا البعد يدخل ضمن التفسيرات والتحليلات السياسية المدجنة ، واسم هذا الكتاب تفسير الاحلام / تأليف احمد الصباحي عوض الله رئيس المكتب العلمي لتفسير الاحلام بالقاهرة . وتأتي خطورة هذا الاتجاه في محاولة تضليل رجل الشارع البسيط في تمر ير قضايا في منتهى الخطورة كما حدث في الكتاب المذكور عندما بدأ يفسر الرؤ يا في المنام لأحد الأشخاص العاديين في اتجاه سياسي خطير يتمشى مع رأي السلطة الحاكمة واليكم الرؤ يا كما وردت نصا في الكتاب .

(رأيت في منامي في الثلث الاخير من ليلة الجمعة الموافق ٧٧/١٢/٢٣ كأن مباراة دولية كبرى في كرة القدم تلعب بين مصر واسرائيل وأن مصر أحرزت هدف الفوز في الدقيقة الأخيرة من المباراة ، وانتهت المباراة بفوز مصر على اسرائيل ١/صفر وكان الناس فرحين) .

التفسير

هذه الرؤ يا الصحيحة الصادقة الهادفة الهاتفة المخبرة المحققة تعبر بصدق عن نجاح مبادرة ومفاوضات السلام بفوز مصر بالمطالب المصر ية العر بية ، وليست الرؤ يا **انعكاسا لاهتمامات اليقظة** ، ولكنها ادراك روحي لغيب اضافي لما سيحدث في المستقبل القر يب من الله به علينا للبشرى حيث قال تعالى

« لهم البشرى في الحياة الدنيا وفي الآخرة » . فالمباراة الدولية الكبرى في كرة القدم بين مصر واسرائيل يحكمها **حكم دولي محايد** بين الفريقين تعبير عن مفاوضات دولية كبرى بين مصر واسرائيل فيها الكرّ والفرّ والدهاء والهجوم والدفاع والخداع .... الخ و يحكمها حكم دولي محايد بين الطرفين ، وأن مدة المباراة (٩٠) دقيقة في اليقظة ، وأن هدف الفوز جاء في الدقيقة الأخيرة ، أي في الدقيقة الـ (٩٠) للمباراة ، وهو تعبير عن أن الفوز سيأتي بعد الجهد الجهيد الشاق في شهر ٩ من العام القادم ١٩٧٨ حيث أن الصفر لرقم ٩٠ لايعتد به في علم سر العدد ، و يبقى العدد ٩ هو العدد الصحيح الذي يعتد به كما أنه آخر الاعداد وهو تعبير عن أن هذه الفرصة هي آخر الفرص للسلام .

حقق الله للشعب المصري أمله العظيم في السلام والأمن والرخاء والحرية في ظل قائده العظيم محمد أنور السادات . (المؤلف احمد الصباحي عوض الله ، ١٩٧٧/١٢/٢٣م) .

واذا أمعنا النظر في هذا التفسير فانه ينطوي على مغالطات خطيرة أهمها الادعاء بتأييد القرآن والأحاديث النبوية لمثل هذه التفسيرات كما جاء في عرض الكتاب واعتماده كمصدر له ، كما أن هذا الاتجاه الغيبي في تفسير الأحلام من شأنه أن يبعدنا عن معالجة قضايانا المصيرية باللجوء الى قوى خارجية ليس باستطاعتنا السيطرة عليها مما يجعلنا عاجزين عن التصدي الحقيقي للمارسات الكثيرة التي يمارسها الساسة في تحقيق مآرب خاصة بهم .



محمود درويش

يوضح بعض الملابسات التي تحيط شعره ...

○ القصيدة تنفضح اذا كان رداؤها ليس لها .

○ الجمهور طاقة روحية ومادية يدفعني للكتابة عنه وليس له .

كتب سليمان الشيخ

التقى الشاعر محمود درويش بمحرري الصفحات الثقافية في الصحف المحلية اثر انتهاء الاسبوع الثقافي الفلسطيني الذي اقيم في الكويت من ٧ حتى

١٩٨١/١٢/١٤ وهذه بعض اجابات الشاعر على بعض الاسئلة التي طرحت عليه .

■ نلمس بعض الغموض في بعض قصائدك فكيف ترى الأمر، وماهو تفسيرك ؟

□ إتهام قصائدي بالغموض فيه الكثير من المبالغة التي قد تعود الى اختلاف المستويات الثقافية ، وقد تعود ايضا الى بعض الانطباعات الصحافية السريعة التي تتهم وتطلق بعض الاحكام بسهولة . وبدلا من أن يلعب الصحافي او الناقد دوره في توصيل القصيدة الى الجمهور فإنه يعقد الامور. وأحد النقاد هنا في الكويت على سبيل المثال استعمل قناعته وأسقطها على الجمهور في ان قصائدي لم تصل اليه أي الى الجمهور او انها غامضة . والشعر حسب رأيي تعبير مكثف عن الثقافة ، ويحتاج الى معرفة أولية للخلفيات الحضارية والثقافية ، وشعري حسب اعتقادي واضح جداً ، وقد يكون غير ناجح أو تصويره غير دقيق مثلاً ، لكن غامضا فإنني اعتبر هذا الحكم فيه قساوة كبيرة .

■ وفيما يتعلق باختلاف خصائص شعره في الارض المحتلة عما تلاه عندما اصبح خارجها قال الشاعر :

□ قصائدي الاولى في الارض المحتلة كانت غنائية تقليدية وبسيطة بحكم العلاقة بيني وبين وضعي . إما أنا أو هو هكذا هو الوضع بمواجهة المحتل . وأشعاري تميزت حينها بالصوت الحاد الرافض وتلك الصفات لا تعود الى الوضع العام فقط ، بل تعود الى عمر تجربتي الشعرية أيضا .

وعندما خرجت من الارض المحتلة فإن اختلاف تجربتي الشعرية الحالية عن التجربة السابقة يعود الى تطور معرفتي وازدياد عمري وتغير الاوضاع التي أصبحت اكثر تعقيدا .

ويعنيني التعبير عن وجدان شعبي طبعاً ، كما يعنيني تطوير تجربتي الشعرية ايضا وحسب اجتهادي فإن الولوج في هذا الطريق يمكن أن يوصلنا الى ان تتغلب القصيدة الحديثة على مأزقها .

■ غلبت المراثي على قصائدك الاخيرة فهل هي مرحلة تؤدي الى غيرها ؟

□ المرثية في شعري ليست اختيارا وليست شكلا لتطوير القصيدة ومن المحزن أن أقول بأنني استخدم أجساد اصدقائي لتطوير قصيدتي .

والرثاء باب في الشعر كما هو معروف ، إلا أنه عندي ليس بابا ، إنه انغماس اضطراري في المأساة التي تتطور في بعض المراحل حتى تصل الى الذبح ، ونحن الآن في حالة ذبح ، ولايملك الشاعر ترف الاختيار في هذا المجال . كما اننا يمكن ان نلاحظ على المستوى العام بأن شعر الرثاء هو الذي ساد منذ اكثر من عشرين سنة مضت ، رثاء الاشكال والاحلام وحتى اللغة .

والرثاء الذي استعمله في شعري ليس مجانيا ، ولا رثاء تجر يديا . بل رثاء تجسيديا . والقصيدة عندي تبحث عن فتات قلب يتساقط وتجمع اجزاء اللحم الفلسطيني المرمي في الطرقات ، تجمعه وتعيد تجسيده وتشكيله والإعلان بأننا نقبل هذا الدرب والاختيار .

وهكذا فان الحديث في هذا الموضوع يخرجنا من الشعر ليدخلنا في صلب الشعر ، وهو الالتحام بالنبض الانساني وبالواقع كما هو دمويا كان أو ورديا .

لأن قبول هذا الالتحام هو الفرج الوحيد في مستوى عملية تغيير الواقع ، وفي مستوى الابداع ايضا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ **كيف يمكن الوصول الى شكل لا يؤثّر على المضمون ؟**

□ اذا كان البحث تعسفيا ولا يملك ضرورته الموضوعية فان القصيدة ستأتي مختلقة وغير ناضجة والشاعر اذا ما اغتنى بالواقع والموضوع فان الشكل الجديد يتخذ شكله بطريقة عفوية واوتوماتيكية . والقصيدة لا تستطيع إلا ان تنفضح اذا كان رداؤها ليس لها .

■ قصيدة صباح الخير يا ماجد فيها نثرية ، وبناء كلاسيكي ، وايقاعية حديثة ، واستعانة بالخلفية التاريخية لقصائد المراثي .. وفيها شهادة تاريخية وفيها تعقيد قد لايصل الى المتلقي .. فما هو رأيك ؟

□ السؤال مفتوح الى ما لا نهاية ولكن يعنيني الآن ان أصدم ، أنا لا اعترف بوجود جمهور أثناء كتابة القصيدة ، واثناء الكتابة لا أكتب إلا لنفسي ، وفيما

يختص بقصيدة ماجد فانني لم اكتب الا لنفسي ولماجد ، خاطبته مخاطبة خاصة وحميمة ، ولم ار غيره على الورق ، وهذا مايميز القصيدة عن الخطاب حسب ما اجتهد .

وعندما اعد خطابا فانني ابني الجسور بدقة بين كلماتي وآذان الجمهور .

أما عندما اكتب قصيدة ، فلا أرى إلا الغامض ومن هنا فإنني لم اطرح سؤالك حين كتبت القصيدة لأن الجمهور عندما يتوالد و يحضر اثناء الكتابة فإنه يتحول الى رقيب وشرطي قمعي . بينما مفهومي للجمهور يتمثل في انه طاقة روحية ومادية هائلة يمنحني القدرة على الكتابة و يدفعني للتعبير عنه بطريقتي الخاصة ، بكلمات اخرى انني اكتب عنه وليس له .

اما عندما تكتمل العملية الابداعية ، فان السؤال يعنيني جدا ، وعندها فانني أبحث عن الجمهور واسأل عنه ، وتشكل علاقته بانتاجي شرط حياة او موت .

وبالنسبة لقصيدة ماجد فقد لاحظت ان الجمهور فهمني وفهم العلاقة بيني وبينه وفهم ما كان الشهيد يمثله له .

اما بالنسبة لتعدد الاشكال الشعرية في القصيدة فانني هنا ألخص كل منجزات الشعر العربي ، وعندي ميل وضعف خاصان بالنسبة للنثر ، انني لا اعتبر النثر نثريا ، والنثر احيانا اكثر شاعرية من الكثير من الشعر ، انني ابحث عن نثر لانني ابحث عن امتدادي وافاقي المفتوحة بلا حرج ، واحقق في النثر احد افراحي . وحين أضع النثر مع شكل كلاسيكي فإن هذا لايعبر عن عجز ايقاعي بل عن متطلبات جوهرية وعن تشكيل واع . ان النثر هو رئتي الاخرى .

وانني اعتبر ان احد اسباب سوء فهم القصيدة الحديثة وما مثلته من إضافات هو غياب النقد الكلي ، وعدم نشوء نقد خاص بها . ولا زلنا ننتظر الناقد المتخصص بالشعر الحديث . وما تم تسجيله حوله يعتبر انطباعات سريعة ، تعبر عن طريقة تذوق الكُتاب للشعر . والنقد كحركة ضبط من خلال القوانين لم يتوفر حتى الآن .

وبالنسبة لي فانني لم أُدْرَسْ حتى الان لقد كُتِبَ عني كما يكتب عن النجوم او اللصوص . وأحيانا كما يُكتب عن الاعداء . ولم أُدْرَس دراسة نقدية

علمية شاملة»انا إما مقدس او مُدنس عند بعض الكتاب والصحافيين والنقاد .

■ وفيما يتعلق باللغة ووصول القصيدة الى الجمهور .. قال الشاعر :—

□ اللغة مادة بريئة ، واذا ما قصر الشاعر فان هذا التقصير لا دخل للغة فيه ، بل هو تقصير الشاعر نفسه . اللغة العربية تعتبر من اغنى لغات العالم في المفردات والايقاعات .

وهناك ممن تثقفوا بالثقافة الفرنسية و يعتقدون بأن قامة اللغة العربية تعتبر اقصر من قامتهم ، لذلك فانهم يستعملون اللغة كتبرير للتقصير .

وحسب اجتهادي فإن الشاعر يحيا كل يوم وتتجدد فيه القصيدة .

اما عن علاقة الجمهور بالقصيدة الحديثة فإنني أسأل : هل حدث في تاريخ الشعر الانساني أن قرأ كل الجمهور الشعر ؟

وجوابي اننا سنبقى ضائعين ونحن نبحث عن جواب لهذا السؤال . وهناك استحالة في أن يقرأ الشعر كل الناس ولكل شاعر جمهوره بطبيعة الحال .

و يمكن أن أطلق على قصيدتي بانها ملحمة التفاصيل الحياتية البعيدة عن السيئولوجيا أو الاوهام الثقافية وهي تحتضن الحياة بكل عفنها ونقائها ، والناس يرون في قصيدتي انفسهم ... وربما بغير وضوح أحيانا ، وانني اجد الجمهور في بنائي النفسي والعاطفي ، واستخدم الطاقة الثورية التي اخذتها منه ثم و بعد ذلك فإن الوارث ينفصل عن المصدر ، أي انني انفصل اثناء التنفيذ والكتابة عن مصادري ، والشاعر عندما يبدع يمر في نفق غامض كي يصل الى الوضوح . وادعي بانني واضح جدا لكنني مثقل بالتعبير عن الحالة الدرامية ، واعتبر ان قصائدي توضح الاشياء ولا تسدل عليها الغموض والغموض لاشك انه خلل في القصيدة .

■ أما بالنسبة لمصادر التأثير في شعره فأجاب على ذلك بقوله :

□ حركة الابداع العالمي حركة متواصلة ، ومنذ اول شاعر جاهلي او قبله حتى احدث شاعر فإن التأثر مستمر ، وهوشرط حياة اي شاعر . وعدم التأثر جمود وموات وانا احد ابناء الاسرة الشعرية الحديثة ، قرأت وتأثرت طبعا ولا أزال .

التناقض الغريب

شعر : كريم معتوق

السهلُ يعقبهُ امتناعٌ ... والصعبُ يتبعهُ اندفاعُ
لو جاء صدرك راضيا ... لرفضت صدرك باقتناع
فاذا تعذر هزني ... عطشٌ وساورني الضياع
وهرعت ارسم قصة ... فيها التصنع والخداع
وأراك خير حبيبة ... ان ظل يحضنك امتناع
وأظل بعدك منشدا ... شوقي ويزداد الصراع
حتى تلبيني عندها ... القاك فاعمة الطباع
وتريحني متصنعا ... ويأتي من لا يطاع
وبأن صدرك سلعة ... عندي كما يُشرى ويُباع
فتحسري فالشاعر العر ... بيد لا يهوى الرعاع
لما رأى أنفاسه عطشى ... تصيد في البقاع
ويعود من غزواته ... مستأسدا مثل السباع
واراك بعدي هرة ... جاءت لتثأر بالضباع
وفللت شعرك لاتستـ ... ـر لا تحجّب لاقناع
وحدي أسيّر مركبي ... اطوي وأفرد في الشراع
فتهيئي لتغادري ... آن الترحّل والوداع
وجزاء هذا كله ... اني اقتنصتك باقتناع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة في البنية الفني الشعري



د. توفيق الفيل

نتابع اليوم مابدأناه في الحلقة الماضية من دراسة للبنية الفنية في الشعر، ونتناول في هذه الحلقة مقطوعتين من الشعر القديم إحداهما لشاعر ملأ الدنيا وشغل الناس هو ابو الطيب المتنبي والثانية لشاعرة لاتكاد تعرف . وعلى الرغم من هذا يجمع بينهما مايتمتع به كل منهما من قدرة على تطويع اللغة ، واستخدامها للكشف عن المشاعر والاحاسيس ، وتصويرها للخلجات النفسية .

للمتنبي في الحياة والناس

صحب الناس قبلنا ذا الزمان ... وعناهم في شأنه ماعنانا
وتولّوا بغصة كلهم منـ ... ـه وان سر بعضهم احيانا

رب ما تحسن الصنيع لياليـ ـه ولكن تكدر الاحسانا
وكأنا لم يرض فينا بريب الـ ـدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة ركب المرء في قناة سنانا
ومراد النفوس اصغر من أن نتعادى فيه وأن نتفانى
غير ان الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يلاقي الهوانا
ولو أن الحياة تبقى لحي لعددنا أضلنا الشجعانا
واذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا
كل ما لم يكن من الصعب في الأنـ ـفس سهل فيها اذا هو كانا

هذه القصيدة احدى تجارب الحياة لشاعر طوف ما شاء الله له أن يطوف في الآفاق وخبر الناس بعين المجرب الحكيم ، وامل بقدر ماوسع خياله ان يؤمل ، وجد في تحقيق امانيه حتى تعب روحا وجسدا . فقد اضطرته الاماني ان يرفع من لايستحق الرفعة ، و يصغر امام الصغار ، وهو الذي كان يتعالى ، و ينظر لكل الناس من عل ، لكنه لم يحصل على شيء مما كان يسعى اليه ، ولم يحقق امنية من امانيه ، تلك الاماني التي تراءت له في بعض الاحيان على بعد خطوات ، وعندما كان يسير إليها كان يكتشف انه يسعى وراء سراب . ولعل ذلك قد دفعه إلى وضع تجربته مع الحياة أمام الناس حتى يعدلوا من سلوكهم . و يسعى بعضهم إلى التعاون مع بعضهم الآخر بدلا من الصراع الدائم ، والقتال الذي لاينتهي ، والعداوة المستمرة .

لقد تعلم من الحياة أن الإنسان يضطر إلى ركوب الصعب نتيجة لما جبلت عليه نفسه من إباء الضيم ، والترفع عن الصغائر.

والمتنبي في البيت الاول يتحدث عن وحدة التجربة الانسانية منذ بدء الخليقة إلى وقته ، وربما إلى أن يرث الله الارض ومن عليها ، فالناس جميعا على اختلاف الوانهم واجناسهم ، وارضهم يمرون بتجربة الحياة التي تبدأ بداية يجهلونها ، او على الاقل ليس لهم يد فيها ، و ينتهون على نحو واحد ، وهي نهاية لم يشتركوا في وضعها و بين البداية والنهاية تمر بهم احداث ربما تختلف في شكلها لكنها تتفق في غاياتها فالغالبية العظمى من بني البشر تحاول صنع حياتها على أحسن ماتتمنى من

الأشكال ، وتعنى نفسها بأمور كثيرة ، تعنى نفسها بالحاضر ومايصادفها فيه من عقبات ، وما تصطدم به من صراعات تخلق بعضها فرضا ، وتعنى نفسها بالمستقبل ولا يحول بينها و بين محاولات الكشف عنه ما علمته من أن هذا المستقبل فيه صفحات مطوية لايمكن الكشف عنها والوقوف على أسرارها . من هنا تبدو ضخامة الأعباء التي يتحملها الانسان في ماضيه وحاضره من خلال هذا التعبير المشحون بالكثير من الابهام في قول المتنبي « وعناهم في شأنه ما عنانا » أوليست هذه العبارة تضعنا امام هذا الصراع الابدي مع الانسان ونفسه ، ومع الانسان واخيه الانسان ، ومع الانسان ومايحيط به من قوى الغيب التي ربما قضت على ماشيد من اماني ، واقام من احلام ؟ وعلى الرغم من المعاناة ، والجلد والمكابدة التي يقضي فيها الانسان الشطر الاعظم من حياته فإنه يلقى نفس النهاية وان اختلفت تفاصيل الاحداث المؤدية اليها ، وهنا ايضا يظهر الاتفاق بين كل بني البشر . فكلهم يمضي بتلك الغصة التي اصابته من الايام ولئن كان بعضهم يجد بعض السرور ، و بعضهم يلقى الآلام ، فان المصير الذين يلتقون عنده ، هو تلك المرارة التي يتجرعونها ، وهذا الشجى الذي يقف في حلوقهم . ان التناقض الذي يرى بين الناس هو تناقض موقت ، او هو شبيه باختلاف مجموعة من الآلات الموسيقية التي تختلف النغمات فيها لكنها في النهاية تشترك في اداء الجملة الموسيقية ، او هي كاختلاف الحروف في الجملة المكتوبة او المنطوقة التي تؤدي في نهاية الامر حقيقة من الحقائق .

لكن محنة الانسان ليست من القدر وحده هذا الذي يعبر عنه الشاعر بالدهر ، فالانسان نفسه يزيد من محنته ، و يعمق بيده جراحه ، فهو يساعد القدر بما يصدر عنه من تصرفات في تعميق الجراح وزيادة الآلام ، وليس ذلك الامر من الحوادث الطارئة ، او الاشياء التي تقع في الندرة ، فهي توشك أن تكون القاعدة التي تتكرر في حياة البشر ، انهم يوجهون طاقاتهم وقدراتهم الى ما يهلكهم ، واذا كان المتنبي قد عبر عن هذه التجربة الانسانية في القرن الرابع الهجري فان سلوك الانسان في اواخر القرن العشرين يؤكدها . ألسنا نرى آلاف البشر يعيشون أمر انواع المآسي على يد أناس آخرين ؟ ألسنا نشاهد ونقرأ عن افتتان العقول وتجنيد العلماء من

اجل اختراع اشد انواع الاسلحة فتكا بالانسان ؟ السنا نعيش في عالم يحيط به الرعب في كل لحظة من لحظات الليل والنهار؟ لقد منح الله العقل للانسان ليهتدي به الى الخير، و يصل عن طريقه الى ماينفعه ، ويهيىء له الحياة الرغدة والعيش السعيد ، لكنه استعمله في غير ذلك ، وجعله يسعى في مهام هي عكس المهام التي كان يجب عليه أن ينشغل بها ، وهذا مايشير اليه مضمون البيت الخامس في هذه القصيدة . الذي يبدأه الشاعر بأداة شرط تفيد التكرار ليدل على توجيه المرء للأشياء توجيها ضارا مما يتكرر وقوعه ، وأن ذلك دأب الانسان وعادته فالله سبحانه ينبت الشجر ليستظل الانسان بظله ، و يأكل من ثمره ، فاذا يفعل الانسان ؟ انه يركب لكل قناة سنانا ، أي ان هذا الانسان يتخذ من وسائل الحياة وسائل عدمية ، انه لابد من اسهامه في اشاعة الامن والامان ، يشيع الخوف والرعب .. و بعد ان يثبت المتنبي النهج المختل الذي ينهجه الانسان ، يبين أن الغاية التي يفعل ذلك من أجلها أهون من كل ذلك فكل ماتتمناه النفوس أهون من أن يضحي فيه الانسان بأخيه الانسان ، واقل من أن يفنى الناس بعضهم بعضا من أجله أو أن يقيموا العداوة بينهم بسببه

ولسنا نريد الوقوف أمام بعض المعاني الجزئية في هذه القصيدة أو في غيرها من القصائد ، لأن المعاني الجزئية لا تؤدي غرض الشاعر أو الكاتب منها الا في سياق المعاني الأخرى التي جاء بها لأن المتنبي في نظرنا ــ لم يبن قصيدته ليكشف من خلالها ان الدنيا فانية ، وأن مايبتغيه الانسان منها فانيا ، فتلك حقيقة لاجدال حولها قررها القرآن الكريم في قوله تعالى : « كل من عليها فان و يبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام » كما أن الوقوف عند هذا المعنى الجزئي وتجريده من سياقه لايكون الا دعوة للوقوف عن السعي و بذل الجهد ، وذلك لايتفق مع ما عرف عن المتنبي حيث يؤمن بالعبقرية والتفوق ، و يؤمن بأن ذلك يدفع بالعباقرة الى الجهد المضاعف الذي يرهق اجسامهم ، وذلك حيث يقول :

واذا كانت النفوس كبارا تعبت في مرادها الاجسام

ومن هنا نقول : ان مايذهب اليه المتنبي في قوله :

ومراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيه وأن نتفانى

ليس الا تعميقا للمعنى الانساني الرحب الذي يواجه به قضية من اخطر القضايا التي تمس السلوك الانساني ، وهي قضية التعاون وتضافر الجهود من اجل تحقيق الغايات المرجوة للمجتمع الانساني ، بدلا من ذلك الصراع المستشري في كل زاوية من زوايا الحياة بدءا من العلاقات بين الافراد الى العلاقات بين الدول .

واذا كانت دعوة المتنبي تتمثل في احلال التعاون محل التصارع ، والحب محل الكراهية ، والمودة محل المعاداة ، والتكاتف محل التحاسد واذا كان يرى أن ذلك هو السبيل الاسلم والامثل لمواجهة عقبات الحياة ، فانه يجد الانسان مدفوعا الى ركوب الصعاب ، وخوض غمار الحرب ، وهنا لا تكون دعوته نتيجة العجز والضعف والاستسلام ، بل هي دعوة القوة التي تحفظ على الانسان كرامته ، وعزة نفسه ، ان التعاون غير الخضوع ، والحب ليس مرادفا للمذلة ، والتكاتف لايفنى المرء في غيره أو يجعله ظلا له ، واذا تعارضت كرامة الانسان ، وحياته ، فإن الخيار الذي يراه هو أن يتخلى هذا الانسان عن الحياة ويخلع ثوبها ، فالحياة سوف تمضي على هذا النحو أو ذاك ، وهي لا تبقي لحي وعلى هذا فالعجز كل العجز أن يموت المرء جبانا . فالحياة تنتهي بالنسبة للجبان ، والشجاع لأن الاعمار مقدرة ، والموت امر حتمي ، وهو لايقع الا حين تأتي ساعته . وهنا يستشهد « المتنبي » تلك الحكمة التي صدرت عن خالد بن الوليد عندما حضرته الوفاة على سريره ، بعد أن خاض المعارك واصطلى بنارها ، وتركت عشرات الآثار في جسمه منها فقال : « ليس في جسدي موضع إلا فيه ضربة رمح ، أو طعنة سيف ، وها أنا أموت على فراشي كما يموت البعير ، فلا نامت أعين الجبناء » .

وتختم هذه اللمحة حول القصيدة بذلك البيت الذي يكشف فيه الشاعر عن جانب من جوانب النفس ، وهو ماتحس من ثقل الأشياء وصعوبتها قبل القيام بها ، فاذا اقدم الانسان على عمل الشيء ذل أمام عزمته صعبه ، ولان جامده . ومعنى ذلك أن الانسان يجب عليه أن يقدم ولايحجم أو يتردد عندما يريد عملا من الأعمال ، أو تحقيق أمنية من الأمنيات . وهذا ينفي أي شبهة في دعوة الشاعر الى

الضعف أو التواكل ، أو القعود عن العمل و بذل الجهد بحجة أن الظروف تحول بينه و بين تحقيق مايتمنى .

التحليل اللغوي :

عندما نقوم بتحليل بعض الجمل لغويا نعمد الى عدة امور:

أولا : المفردات التي استعملها الكاتب شاعرا كان او ناثرا وماها من دلالة مباشرة .

ثانيا : التركيب الذي وضع فيه الكاتب هذه المفردات ، وماله من دلالة تفوق الدلالة المباشرة .

ثالثا : مايسهم به هذا التركيب في الوصول الى الغرض الذي بنى الكاتب عمله الفني من اجل ابرازه .

رابعا : مدى تحقق الصحة اللغوية في هذا التركيب أو ذاك ، وأثر ذلك في الكشف عن المعنى المراد .

وعلى هذه الاسس نتناول التركيب الاول ، وهو قول المتنبي : « صحب الناس قبلنا ذا الزمانا » فنجده يتكون من الفعل « صحب » والفاعل « الناس » والمفعول به « ذا » وهو اسم اشارة مبنى على السكون في محل نصب ، والزمانا بدل من اسم الاشارة و يستوقف النظر استخدام الفعل « صحب » ومعناه المباشر رافق ، وهذا الفعل يقتضي اثنين كل منهما مصاحب ومصاحب ، ولكن هذا الفعل في هذا التركيب يعطي دلالات أخرى ، هي أن اولئك السابقين الذين صحبوا الزمان عرفوه عن قرب ، كما يعرف الصاحب صاحبه ، والصديق صديقه ، وخبرتهم به تأتي عن طريق المعرفة الحقة لا عن طريق الظن أو الحدس ، وهذا تجب الافادة من تجاربهم التي مروا بها ، والتي تتكفل بالكشف عنها العبارات التالية . ومن هنا نقول ان الفعل « صحب » توطئة وتمهيد لما سيأتي ، ولا يقوم مقامه ، أو يغني عنه استعمال فعل آخر مثل « عاش الناس في هذا الزمان ، أو نحو ذلك . وقد جاء الفاعل وهو لفظ « الناس » بعد الفعل مباشرة ومعنى هذا ــ كما تقتضي طبيعة الجملة ــ أن التركيز على الحدث ، وفي كلمة « الناس » عمومية مقصودة عند

الشاعر، وكما قلنا في العرض السابق ــ الشاعر يريد بيان وحدة التجربة الانسانية التي يصادفها كل واحد منهم . وقبل أن يأتي بالمفعول وهو اسم الاشارة يأتي بالظرف وهو (قبل) ومجيء الظرف وتقديمه على المفعول به يعطي خصوصية في الكلام لا تتحقق بدون ذلك ، فالقبلية مقصودة لأنها تأكيد لصدق المقولة التي جاءت عن الشاعر حول الزمان .

وفي الشطر الثاني من البيت الاول نجد لفظ عنّى ، ومضارعها يعنى ، والمصدر عنا وعناء وهذا الفعل يفيد التعب والمشقة : عنى في العمل ، معناه أصابته المشقة والتعب . ومثلة عنى في الرحلة أو السفر .

ومعنى عناهم في شأنه ما عنانا : أتعبهم في شأن الزمان ما أتعبنا . فالتواصل في مشقات الزمن ، ومتاعبه متحقق عند السابق واللاحق .

وفي البيت الثاني يعبر عن المرارة التي يتجرعها كل الناس من الزمان « بالغصة » وهي مايعترض في الحلق من طعام وشراب ، وهذه الغصة تصيب جميع الناس منه ، وان شعر بعضهم بالسرور في وقت من الاوقات .

كما نجد في هذا البيت كلمة « أحيانا » وهي جمع « حين » . ولئن كان الحين يأتي في اللغة بمعنى سنة كما في قوله تعالى : « تؤتي أكلها كل حين باذن ربها » أي كل سنه ، و يأتي يوم القيامة كما في قوله تعالى : « ولكم في الارض مستقر ومتاع الى حين » بمعنى ساعات النهار كما في قوله تعالى : « فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون » وغير ذلك من المعاني فانها تعني في البيت بعض الوقت طال أو قصر .

ومن الظواهر اللغوية التي نجدها في هذه المقطوعة مايقيم الشاعر من ثنائيات ، تأتي عن طريق الصيغ التي تتضمن هذه الثنائية ، كما نلاحظ في الافعال « صحب » وقد أشرنا إلى أنها يقتضي مصاحبا ومُصاحبا . والفعل : أعان الذي يقتضي : معينا ومعانا والافعال : تتعادى ، وتتفانى ، و يلاقى . أوعن طريق التضاد كالسرور والآلام والاحسان والتكدير ، والصعب والسهل . ومثل هذه الظاهرة تكشف عما يحدث بين الانسان والدهر ، و بين الانسان وأخيه الانسان .

التحليل البلاغي :

من الظواهر البلاغية التي نجدها في هذه القصيدة ظاهرة « الترديد » كما يظهر في قوله : عناهم ، عنانا في البيت الاول ــ أعانه ، أعانا في البيت الرابع ــ يلاقي ولا يلاقي في البيت السابع . وظاهرة الترديد لها قيمة موسيقية تزيد من تأثير الموسيقى في الشعر ، و يضاف اليها مانجد من ظاهرة الطباق ، سواء كان طباق الايجاب أو طباق السلب كما يظهر لنا من قوله : كل و بعض وسر وأغص في البيت الثاني . والاحسان والتكدير في البيت الثالث ، ولايلاقي ولا يلاقى ، والصعب والسهل في البيت الاخير ، وهذ الوسائل الفنية إذا تطلبها الموقف ، وجاءت باعتدال ودون قسر أضافت فيا جمالية في لغة التعبير الفنية ، أما اذا كثرت ، واصبحت مقصودة لذاتها ، فإنها تفسد المعنى ، وتعفّى على جمال الشعر . وجمال الطباق يكمن فيا يضيفه من تأكيد للمعنى لأنه كما يقول البلاغيون يتضمن المعنى ونقيضه ، وهو بذلك يحمل الثنائية التي يبنيها في بعض النصوص ، وكأننا نعيد عن طريق الطباق المعنى مرتين ، مرة باللفظ ومرة أخرى بالتضمين .

ومن بين الظواهر البلاغية استعمال المجاز وذلك باسناد المصاحبة الى الزمان في البيت الاول ، وجعله فاعلا للسرور في البيت الثاني ، واسناد احسان الصنيع الى الليالي في البيت الثالث ، والانبات الى الزمان في البيت الرابع ، ويجعل بعض البلاغيين هذا النمط من التعبير من المجاز العقلي ، وذلك لأنه تجوز من جهة الاسناد ، ويجعله بعضهم من باب الاستعارة بالكناية (١) ، وأيا كان المصطلح البلاغي الذي يطلق على مثل هذه الأمثلة فانها كما يظهر تخلع الحس والشعور والقدرة على هذه الأشياء التي لا تتصف بشيء من ذلك في حقيقة الأمر . ولعل ذلك يتضح بجلاء في قول الشاعر :

غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات ولايلاقي الهوانا

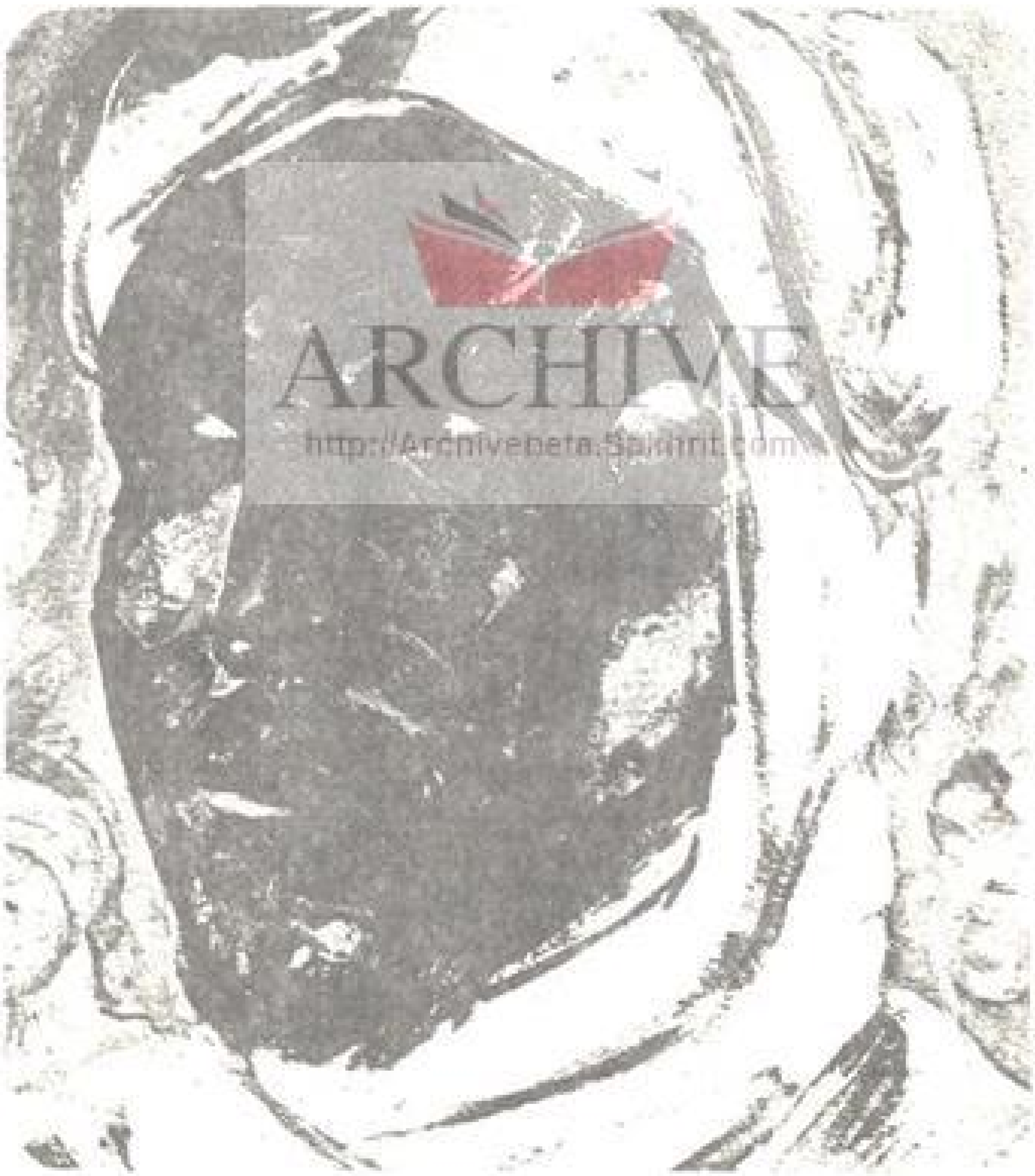
فأنت تراه قد جعل المنايا شيئا ماثلا محسوسا مشخصا يمكن أن يلاقيه الفتى ،

---

(١) انظر في ذلك . دلائل الاعجاز لعبدالقاهر الجرجاني ، ومفتاح العلوم للسكاكي .

ووصفها بالعبوس . كما جعل الهوان مشخصا محسوسا أيضا .

وإبجاز بأنواعه : اللغوي والعقلي ، والاستعارة التي تعد نوعا منه من الوسائل الفنية التي يستعان بها في التعبير عن المعاني ، لأن ألفاظ اللغة مهما اتسعت لا تستجيب لكل ماتتطلبه المعاني المتجددة ، والمشاعر المتنوعة التي يسعى الأدباء للتعبير عنها .



زيارة

سعود قبيلات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوالد كان عامل في مصنع للاسمنت . في كل شهر يأتي مرة إلى قريته البعيدة . فتفرح به زوجته وصغيراه أحمد وفاطمة . يمكث يوماً أو بعض يوم . ثم حين يستعد للذهاب يبكي الصغيران بشراسة وتجهد أمهما لمنعهما من اللحاق به . يحزنان ، يشعران بالقهر لساعة أو ساعتين . ثم كما يحدث دائما يعودان إلى التكيف مع حياتهما العادية الرتيبة . و بتسليات طيلة أيام الشهر بانتظار الوالد ، بهداياه ، بطيبته وبحضوره الذي ينعش حياة الاسرة . .

وكانت الحال دائما . الوالد يذهب ثم يأتي ، شهراً بعد شهر ، والاسرة تراوح مابين فرحة لقياه وألم وداعه . .

° ° °

في الشهور الاخيرة ، شيء ما طرأ على الوالد ، إذ راح جسمه يهزل ببطء ، في المرحلة الاولى . ثم آلت صحته الى التدهور ، دفعة واحدة ، وزاد هزاله في المرحلة التالية .

فبدأ القلق يغزو قلب الاسرة وهي ترقب معيلها يأتي في كل شهر (أهزل)

من الذي قبله .

وكما تحدث الكوارث في كثير من الاحيان ، إذ تنحدر نحوها ببطء ، أول الامر، ثم بتسارع فيما بعد ، ومع ذلك تأتينا ضربتها كما لو انها كانت مفاجئة واننا لم نتوقعها من قبل . بمثل هذا استقبلت الاسرة وليّها حين عاد ، ذات يوم جسداً ليس فيه من الحياة إلا بعض أنفاس ضعيفة تتردد في صدره . وكان هزيلاً ، هزيلاً كما لم يكن من قبل ، لدرجة أنه اكتفى بالتطلع إليهم بعينين غائرتين ، شاردتين .

بكت الأم كثيرا . وحزن الصغيران كثيرا . لكنهما ، كما تعودا ، كتما الحزن في صدريهما . إذ لايليق بالصغار أن يعتدوا على شؤون الكبار. والحزن شأن للكبار.

تجمع الجيران في الغرفة يستفسرون و يتحدثون وتتناثر بعض همساتهم هنا وهناك :

((يقول الاطباء : فشّته
ـ أي رئتيه ـ صارت تراب)) ..((الشغل في المصنع قضى عليه)) .
((لعنها الله من حياة ، يسعى الانسان معها طوال عمره وفي الاخر لا تعطيه غير جد من التراب ..)).....

يقول الناس هذا وغيره . يسمع الصغيران كلامهم . تنتبه الام لذلك فترسلهما بعيداً عن البيت ..

• • •

.. منذ ذلك اليوم دأب الطفلان على الذهاب بعيداً ، ممتلئين بالحزن الصامت . فيشاركان رفاقهما من أطفال القرية لعبهم ..

وذات مرة بينما كان الاطفال يلعبون في السهل المكسو بالربيع ، عثر طفل على عش عصفور. فنادى الاخرين الذين راحوا من فورهم ينبشون العش و يقتلون مافيه من فراخ صغيرة .

وفي غمرة انشغالهم لم ينتبهوا لطفل ظل بعيدا يصرخ فيهم بيأس وهلع :

ـ لاتقتلوها ..
لاتقتلوها ...

وهكذا حين انتهوا من عملهم فقط ، تناهى الصوت اليهم .

ولم يفهم الصغار شيئا في البداية . ظلوا جامدين في أماكنهم ، إلى أن تفتق ذهن أحدهم عن سؤال :

ـــ لماذا ؟!!

قال الصغير الواقف بعيدا ، بصوت غير صوته و باسلوب ليس اسلوبه :

من يقتل حياة ، تموت أمه ويموت أبوه .

ذعر الاطفال ، ولم يعرفوا ماذا يجب أن يفعلوا ، غير أن الذي سأل في المرة الأولى أضاف سؤالا آخر :

ـــ كيف عرفت ذلك ؟!

قال الطفل الهاتف من بعيد :

ـــ أمي وأبي قالا هذا .

° ° °

وكانوا يلعبون كالعادة عند مشارف القرية ، حين رأوا فجأة مجموعات كبيرة من الناس تنطلق مسرعة من كل الاطراف لم يفهم الاطفال شيئا ، فدفعهم فضولهم نحو القرية جرياً .

حين اقتربوا صفعهم الصراخ العالي وتحيب النسوة .. لقد مات الوالد وكعادتهم في مثل هذه المناسبات تجمع أناس القرية ليشاركوا الاسرة الصغيرة مأساتها .

° ° °

ومنذ ذلك الوقت حمل الطفلان في نفسيهما جرحاً عميقاً . وكالعادة بصمت . إذ لايجوز للصغار أن يعتدوا على امتيازات الكبار. والجراح ، كما هو مفترض، امتياز للكبار.

وهكذا فقد صورت ، لاحد وفاطمة سذاجة عقليهما الطفلين بأنهما سبب موت أبيهما .. وراحت الحياة تسير رتيبة ، مؤلمة ، بغير أمل يأتي في نهاية الشهر. وصارت الام من وقت لآخر تذهب للمدينة، ثم تعود في المساء يتجمع حولها معظم سكان القرية ، كعادتهم في التضامن مع كل صاحب مصيبة منهم ، فيسألونها :

ـــ ماأخبار المعاملة ..

ماأخبار التعويض ؟؟..

وفي كل مرة كانت الام تقول :

ـــ قالوا لي ارجعي بعد شهر..

يسمع الناس كلامها باهتمام . يتأففون و يشتمون أشخاصا غير معروفين للصغيرين ، ثم ينسحبون . فترسل الام طفليها بعيداً ، ووحيدة تبكي ..

وبدأت الحياة تزداد سوءا في البيت . إذ أصبح الغذاء اليومي في الثلاث وجبات .. شاياً وخبزاً ولا شيء آخر.

وكانت الام دائما حزينة . ورغم كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محاولاتها إخفاء ذلك عن صغيريها ، إلا انها كانا يفهمان مايحدث . و يعرفان بأنها حين ترسلهما بعيداً فمعنى ذلك أنه قد فاض بها وتريد أن تبكي بحرية .

° ° °

ذات مرة وبعد أن جاءت الام من المدينة وجاء أناس القرية إليها ، فسألوا واستمعوابا هتمام وتأففوا ثم شتموا . وكان الوقت ربيعاً ، قالت الام لصغيريها :

ـــ إذهبا الى السهل .. نحتاج ((خُبَيْزَة)) لنطبخها ..

لم يقل الصغيران شيئا . ذهبا بصمت . ورغم كونهما يعرفان أهمية الخبيزة للاسرة ، إلا أنها شعرا بما هو أبعد من ذلك ، فالأم ستبكي ، ولا تريدهما أن يكونا حاضرين . هما أيضا لم يكونا يرغبان أبدا في رؤية أمهما تبكي .

وحين امتد السهل أمامهما حزناً أخضر ممزوجاً بالشمس ، كانا هما حزينين أيضاً ، فللصغار أحزانهم رغم أن الكبار لايعون ذلك ويحاولون بأنانية بالغة احتكار الحزن لأنفسهم . وراح احمد وفاطمة يجمعان الاعشاب كما طلبت منهما أمهما ، فصادفتها شجيرة صغيرة نظرا اليها في لامبالاة ، اول الامر ، لكنها فجأة جدا في مكانيها . إذ كان ثمة عش عصفور أسفل الشجيرة . وللحظة بعمر الدهر ظلا هكذا جامدين . ثم نظر كل منهما الى الاخر . فكان الكلام الذي تسلل من عيني كل منهما إلى قلب الاخر ، أبلغ من أية لغة في العالم .

وفجأة أيضا التصقت الطفلة بأخيها . وبرعب يصعب وصفه بالكلمات ، برجاء مميت ، بحنان جارف ، وبلغة مرتعشة ، قالت :

ـــ أخي ! .. لن نؤذيها . أليس كذلك ؟؟

نظر الصغير الى العش . ثم بذات الرعب والحنان والرجاء والبراءة نظرة لاخته . حاول ان يتكلم ، لكن غُصَّةً في حلقه لم تمكنه من ذلك . فقالت عيناه بتلك اللغة الفذة في بلاغتها :

ـــ لن نؤذيها يا أختي .

واذا ذاك التصقا ببعضهما أكثر ، ثم بكيا بصمت .

المسرح العربي والتراث الفرعوني

عبد الكريم رشيد
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد ظهرت في ميدان المسرح أبحاث جادة حاولت أن تبث الشك في بعض المسلمات الاولية مما يدفع الى اعادة النظر في تاريخ المسرح العالمي ومراجعته واعادة كتابته من جديد . لقد اثارت هذه الابحاث مجموعة من التساؤلات حول علاقة اليونان بالمسرح وأسبقيته المزعومة في هذا الميدان . واتوقف لحظة متسائلا : أيكون المسرح حقا وليد البيئة اليونانية القديمة ؟ أم أنه فن اجنبي تسرب اليها من الحضارات المجاورة ؟ أيكون قد نشأ اولا في مصر الفرعونية ثم منها تسرب ؟ ولكن .. هل يكون ذلك ممكنا وعروض المسرح الفرعوني كانت سرية ولا يحضرها الا الكهنة ؟ لقد اتيح لهيرودوت ان يحضر احدى هذه العروض بمعبد سايس (٤٥ ق م) ولكنه امتنع عن وصف ماجاء في ذلك العرض

بقوله (.. وفي هذه البحيرة تقدم ليلا الإستعراضات التي تمثل مصيره المحزن والتي يسميها المصريون اسرارا ومع اني عليم بتفاصيل مايدور بكل منها الا انني التزم الصمت بصددها) (١) .

وبالرجوع الى المنابع الاصلية للمسرحين ، اليوناني والمصري نجد انهما معا نشآ من مصدر واحد ، هو الوثنية المعتمدة على تشخيص الاساطير، فالظروف الموضوعية إذن كانت متوفرة في كلتا البيئتين : المصرية واليونانية ، وفي القرن السابع الميلادي وجدنا البيئة الاسلامية ــ وقد تفاعلت فكريا وحضاريا مع ديانات اخرى ــ تفرز فنا مسرحيا وذلك انطلاقا من شعائر شيه دينية تقوم اساسا حول مقتل الحسين في كربلاء . ولقد تطورت هذه الصيغة الدرامية عبر سلم يشبه الى حد ما تطور المسرح اليوناني . إذ كانت في البداية مجرد رواية يقوم بها (الروزي كان) بمناسبة عاشوراء ، ولكن الراوي اصبح له مع الايام مساعد يدعى (باما امبركان) ثم بعد ذلك ظهرت الجوقة التائحة (النوح كان) . و يرجع الباحثون ظهور المسرح الى الالف الثالثة قبل الميلاد . فاول مسرح عرفه التاريخ هو (الدراما المصرية او لاهوت منف) اذ (تدل البرديات الهيروغليفية التي كتب بها النص وكذلك المقصود الذي ينطوي عليه من فكرة توحيد الوجهين في عهد مينا عام ٣٠٠٠ ق م تقريبا) (٢) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وان مايهمني من هذه الدراسة ليس مراجعة تاريخ المسرح أو محاولة كتابته من جديد ، وانما دراسة علاقة المسرح العربي المعاصر بالفرعونيات ، سواء من حيث توظيفه للاسطورة توظيفا مسرحيا (اوزيريس ــ ايزيس ــ حورس ــ اختاتون ــ نفرتيتي ــ آمون) أو من حيث انعكاس الرموز الاسطورية على المسرح المصري المعاصر أو محاولة قراءة التاريخ قراءة جديدة (ايزيس لتوفيق الحكيم . سقوط فرعون لافريد فرج . كوميديا اوديب لعلي سالم) .

سأحاول في البدء ذكر المراحل التي قطعها البحث في المسرح المصري القديم . يقول د. لويس عوض ان (الجدل في المسرح المصري قد بدأ بين علماء الاثار عام ١٩٠٠ بعد ان فرغ نفر منهم من دراسة النصوص الهيروغليفية ان على

البردى وان على جدران المعابد) (٣) ففي سنة ١٩٠٠ توصل العالم الفرنسي (بنديت) الى ان (المصريين كان لهم مسرح شبيه بمسرح اليونان) وان (طقوس العبادة في مصر كان يصاحبها التمثيل) (٤) ، فهو يقول (لنا ان نسأل هل كان هناك مسرح مصري قديم ام لا ؟ يظن لأول وهلة ان النصوص المسرحية معدومة ، غير ان الطقوس الجنائزية حفلت بالتمثيل والحوار ، واقيمت اعياد (الالهة) ، ولا سيما اوزيريس ، وكانت هناك مسرحيات السر التي هي اشبه باحتفالات ديونيسيس بذرة المسرح الاغريقي . ان ارتباط المسرح الاغريقي بالدين يحفزنا للايمان بوجود مسرح مصري قديم) (٥) . وبعد خمسة اعوام جاء رد العالم الالماني (فيدمان) وكان المقال عن (نشأة الشعر المسرحي في مصر القديمة) وفيه يزعم ان الشعر المسرحي لم يتطور في مصر كما تطور في بلاد اليونان ، ولم يخرج منه فن الدراما بل بقي حبيسا في طقوس الدين) (٦) .

وفي عام ١٩٢٨ (نشر العالم الالماني [illegible] بحثه الذين اثبتا بصورة دامغة ان مصر القديمة عرفت المسرح وهذان البحثان هما (نص مسرحي للدراما الدينية في مصر) و (بردية رمسيس المسرحية) (٧) . وفي سنة ١٩٤٢ اصدر العالم الفرنسي لاكو در بونوت كتابه (المسرح المصري) و يعد هذا الكتاب احسن ماكتب عن المسرح المصري القديم وقد نقله الى العربية د. ثروت عكاشة .

من خلال هذا الاستعراض السريع رأينا ارتباط المسرح المصري بالدين وهو بعد هذا يتفق والمسرح اليوناني ، الا ان هذا الاخير استطاع ان يحقق لنفسه الاستقلال وان يصبح فنا قائما بذاته في حين ظل المسرح المصري حبيس جدران المعابد حتى اختنق . فالنصوص المسرحية القديمة كانت تعرف بـ (الاسرار) لانه لم يكن يطلع عليها الا الكهنة وحدهم ، فهذا النوع من الدراما (عند الكهنة من اسرار العبادة التي لايجوز الاطلاع عليها الا لأهل العلم (٨) . واستنادا الى كل الدراسات السابقة نجد الدكتور لويس عوض يخلص الى ان مصر هي مهد التراجيديا وان اليونان قد اخذتها عن مصر واذاعتها في الامم الاخرى ، فالمسرح عنده قد عرفه المصريون منذ الفي سنة قبل ان يعرفه الاغريق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما التراجيديا التي كان يعرضها المسرح المصري فكانت تدور حول مأساة اوزيريس رمز الخصب وصراعه ضد اخيه ست رمز الجدب ، ولقد كان هذا الصراع ملحميا لانه صراع خارجي يواجه بين قوتين يتمثل في الاولى الخير المطلق ، اما الثانية فتمثل الشر المطلق مما يدل على وجود عقلية تعتمد على التجريد وان الشيء الذي كان يمثل من هذه الملحمة هو آلام اوزيريس ثم موته واخيرا انبعاثه وعودته الى الحياة مع عودة كل ربيع ، و يرجع د. لويس عوض موت المسرح المصري وانحداره الى اعتماده على الصراع الملحمي ، فهو لم يستطع ان يبلغ مرحلة الصراع الدرامي اذ ظلت الوثنية تنظر الى اوزيريس على انه رمز الخير المطلق في حين ان البطل الدرامي وكما عند ارسطو هو انسان بين بين ، يجمع في ذاته الجانب الخير الى جوار الجانب الشرير . وفي اعتقاد لويس عوض ان المسرح المصري الحديث لم يتحرر بعد من هذا الصراع الملحمي ولقد نسي الكاتب ان هذه السمة ليست خاصة بالمسرح المصري فقط ، وانما تطبع كل المسرح الحديث باستثناء مسرح البولفار البرجوازي . فالبطولة بالمفهوم الدرامي قد انسحبت مع تآكل النظرية الارسطية في المسرح (فطبيعة الحدث الدرامي تجعل البطل في صراع داخلي مع نوازعه المختلفة واهوائه في حين يسعى المسرح الحديث الى تجسيد نوع من الصراع الخارجي وهو كما اسماه بريشت بالمسرح الملحمي ولا شك ان هناك اختلافات جوهرية بين الملحمية الفرعونية القديمة وملحمية المسرح المصري المعاصر فالاول جعل الشر معنى مجردا اما الثاني فان الشر بالنسبة اليه يكمن خلف اسباب منطقية يجسدها الاستعمار و يبادقه الرجعية المبثوثة في كل مكان ، كما ان المسرح الحديث ايضا تخلى عن البطولة الفردية ، وعليه فان (الخير) لم يعد يجسده انصاف (الآلهة) أو ابطال الاسطورة (عنترة ــ ابو زيد الهلالي ــ هكتور ــ هرقل ــ وغيرهم) وانما اصبح يبلوره شعب بأكمله ، ومن هنا اذن يظهر الاختلاف بين الملحمتين ، فالاولى مثالية تعتمد على الافكار المجردة ، في حين ان الثانية حسية مادية تعتمد على التفسير العلمي للتاريخ وعلى مبدأ الجدلية كشرط اساسي لوجود الحركة والصراع .

ويربط د. لويس عوض بين الصراع الملحمي وبين الايمان بالاختيار كما يربط بين الصراع الدرامي والايمان بالجبر.

وعنده ان المصريين (يؤمنون بالاختيار لانهم شعب زارع لايرى حوله المعلومات تخرج من عللها على وجه رتيب، ولا يرى شيئا يكسر هذا النظام المعقول الدقيق الذي وضعه العقل الاول)(٩).

فهو يرى ان الايمان بالاختيار من خصائص المدينة، وهذا قول يحتاج الى الكثير من النقاش. ولعل تكديس الرموز الدينية في المسرحيات المصرية القديمة كان من بين الاسباب التي جعلت فهمها يصعب الا على الكهنة مما لم يتح لهذا المسرح ان يحقق استقلاله عن الدين كما فعل المسرح الاغريقي. فكل الفنون كما نعرف نشأت من أصول دينية قديمة حتى الفلسفة كانت في بداية امرها مجرد ابحاث نظرية في الوجود وفي عالم المثل الى ان جاء سقراط فانزلها (من السماء الى الارض)، كما ان المسرح ايضا اخذ يبتعد عن اصوله الدينية شيئا فشيئا وقد تحقق ذلك على يد اوربيد الذي اتهمه المحافظون بانه (انزل المسرح من السماء الى الارض) فقد وقف هذا الفن امام اختيارين: اما ان ينزل الى الناس ليصور آلامهم وعذابهم وقضاياهم المختلفة واما ان يموت وهذا ماحدث بالنسبة للمسرح المصري القديم.

ولقد التفت الكتاب العرب المحدثون الى التراث الفرعوني القديم والى اساطيره المحملة برموز غنية، ترى كيف كان هذا التعامل؟ أكان منطلقا من مبادىء فنية صرفة؟ ام انه كان متأثرا بشيوع الفكرة القومية الفرعونية التي اتخذها بعض الكتاب كبديل للقومية العربية؟ ثم؟ هل كانت مسرحيات الكتاب المحدثين ترتكز على القراءة الجديدة وذلك انطلاقا من واقع تاريخي معاصر ام انها مجرد نسخ لها باسلوب جديد؟ هذه تساؤلات سيحاول البحث ان يجيب عنها من خلال نموذجين اثنين (ايزيس) لتوفيق الحكيم (وكوميديا اوديب) لعلي سالم.

وان ابرز مايميز المسرحيات الحديثة هو اكتفاؤها من الرموز الدينية بدلالاتها

القريبة فالحكيم قد انزل (ايزيس الى مصاف البشر) (١٠) وجعل من حجابها الذي كان عند قدماء المصريين (رمزا صوفيا يمثل ذلك الستار القائم بين العقل البشري ، وبين الاسرار الالهية وان من تكشفت له ايزيس عن وجهها من الحكماء فقد كشفت له عن العلم الالهي) (١١) . جعل من هذا الرمز الصوفي مجرد نقاب لتختفي خلفه ايزيس خشية من ست ، اما العقرب الذي لدغ حوريس فقد كان (برجا من ابراج السماء اسمه العقرب) (١٢) . ولقد حل الحكيم هذا الرمز وجعل من لدغ العقرب لحوريس شيئا حقيقيا . وتجعل الاسطورة ايزيس تحمل من روح ايزيس وذلك بأن تحوم حول العمود وهي على صورة نسر ، اما الحكيم فيجعلها تحمل من ازريس فعليا ولقد اغضب هذا التصرف الواسع في الاسطورة (د. لويس عوض) وذلك لان الحكيم (اضاف الى اسطورة ايزيس من عنده اشياء كثيرة لا أصل لها في واقع الاسطورة ، كما انه عدل بعض وقائعها الحيوية تعديلا كبيرا يطمس في بعض الاحايين معناها الاصلي .. وليس من حق الفنان ان يتصرف هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص والاساطير وانما يقتصر عمل الفنان على ما هو موجود بالفعل) (١٣) — ان التعامل مع الاسطورة يجب ان يتم من منظور علمي غير اسطوري ، كما انه يجب ان ينطلق من ارضية معاصرة .. وعليه فلا بد ان يراعى التساؤل التالي في أية معالجة للتاريخ او الأسطورة . ماذا يهمنا نحن ابناء هذا القرن من احداث اصبحت في ذمة التاريخ ؟ وماذا يمكن ان نستفيد من احداث أسطورية لا معقولة تمثل العقل الانساني في احدى مراحله ؟ ان هذا التساؤل يجعلنا بالضرورة نخضع الاسطورة لحقائقنا المعاصرة عوض ان نخضع لها وعليه فان التعديل ضروري لاعطاء الاسطورة طابع المعاصرة ، فالدكتور لويس عوض ينظر الى التراث الفرعوني على انه شيء (مقدس) كما انه ينظر الى التأليف المسرحي على اعتبار أنه مجرد تصوير أمين لأشياء واقعية واخرى اسطورية .

ولقد عمل الحكيم دائما على اخضاع الاساطير لفكره العربي الواقعي ، فقد جرد (اوديب) من ظلالها الوثنية . كما انه الغى فكرة القدر والغيب اما (ايزيس) وهي اسطورة محملة برموز وثنية فقد عمد ايضا الى فك رموزها

التجريدية واعطائها ابعادا حسية واقعية .

في البدء ... كان اوديب مصريا : اما علي سالم (وهو من الكتاب المصريين الشباب) فقد رجع الى التراث اليوناني واستقى منه مادة لمسرحيته (كوميديا اوديب او انت اللي قتلت الوحش) والمعروف عن هذه المسرحية انها مستقاة من الاساطير اليونانية القديمة ، ولكن على سالم عالجها على اعتبار انها مصرية الاصل والمنبت ، فقد رجع الى كتاب العلامة السوفياتي فلوفسكي (اوديب واخناتون) واقتنع بنظريته القائلة بان (الاحداث الاسطورية لقصة اوديب والاحداث الفنية للمسرحية ليست الا الاحداث التاريخية لاخناتون واسرته في طيبة القديمة وان طيبة المذكورة في المسرحية ليست طيبة اقليم بيوتيا باليونان وانما هي طيبة مصر القديمة ... الاقصر الآن) (١٤) .

ولقد سبق ان رأينا كيف ان مصر الفرعونية عرفت المسرح لهذا فان علي سالم لايستبعد ان تكون شخصية اخناتون (بابعادها الهائلة هي محور بعض هذه العروض المسرحية التي لها طابع متميز . وان الدراسات التي اكدت انتقال التراجيديا من مصر الى اليونان جعلت الكاتب يعتبر النصوص المسرحية الاغريقية التي عثر عليها في مصر انها ليست سوى (اعداد اغريقي لمسرحيات مصرية ناجحة) (١٥) . وتشكك ايضا في اصالة مسرحية اوديب لسفوكلس ، فربما كانت هي الاخرى مجرد اعداد اغريقي رائع لمسرحية مصرية تقدم نفس الاحداث ، مسرحية تولى اخراجها كهنة آمون في معابدهم القديمة (١٦) . وتبقى نظرية المؤلف مجرد افتراض فقط ، لانها تفتقر الى الادلة العلمية ، و بناء على مصرية المسرحية فقد سمح المؤلف لنفسه بأن ينقل أحداث المسرحية من طيبة في اليونان الى طيبة في مصر القديمة والحديثة على السواء ، كما أنه جرد الأسطورة من مظاهرها الغيبية ورموزها الوثنية ، كما أنه استغنى أيضا عن كل ظلالها التي كانت تجسم الروح اليونانية والاعتقاد الاغريقي في القدر والغيب والعدالة والمجهول والسعادة . فقد تخلى عن النبوءة وعن الزواج بالأم وقتل الأب ولكنه مع ذلك احتفظ بالاسماء الرئيسية في المسرحية وهي اسماء اغريقية الا انه اضاف اليها بعض الاسماء الفرعونية القديمة مثل : (اوالح وحورمحب واونح

وغيرها كما ان أوديب ــ وقد اكسبته الجماهير في المسرحية صفة الالوهية ــ فقد اصبح اسمه (اوديب رع) .

وان كل الكتاب المحدثين الذين عارضوا مسرحية سوفوكليس من امثال فولتير ، اندريه جيد ، جان كوكتو ، توفيق الحكيم وغيرهم قد اخذوا مصير أوديب على اساس مأساوي وذلك تأثرا بمصدر القصة الاصلي ، في كل من الأسطورة وعند الكاتب اليوناني ولكن علي سالم عمل على طمس معالم التراجيديا اذ تحولت المسرحية لديه الى ملهاة ساخرة ، والكوميديا عنده غير خالصة تماما ، اذ تشوبها لمسات مأساوية .

فالمؤلف قد حطم الجدار الذي كان يميز الاشياء المضحكة عن المؤسية ، فالبطل في المسرحية ليس هو (اوديب) وانما هو شعب طيبة بأكمله ولذلك فالمأساة لم تعد مأساة فرد لقد اصبحت بالفعل مأساة طيبة واهلها ، طيبة التي منيت بنكسة ٦٧ . كما ان الذي اصبح موضوعا للضحك ليس هو اوديب ، وانما هو شعب طيبة ، فطبيعة الكوميديا عند علي سالم ، و يوسف ادريس تختلف عنها في الكوميديا البورجوازية ، فالذي اصبح يثير الضحك عندهما هو وضع بكامله ، هو الوضع الانساني اللامعقول عند يوسف ادريس (الفرافير ، المخططين) و وضع شعب طيبة اللامعقول عند علي سالم ، الكوميديا البورجوازية كانت تنطلق من التسليم بمعقولية الواقع ومعقولية الروابط الانسانية والعادات والانظمة وأنماط معينة من السلوك ، لقد كان هناك ذلك الخط الانساني الذي يصبح كل فعل ينحرف عنه هو اللامعقول ، ولكن كتاب اللامعقول انطلقوا من لا معقولية الكل ، ولقد اكتفى علي سالم بان غرّب الوضع اللامعقول الذي يعيش عليه شعب طيبة . وكوميديته هذه ليست خالصة لانه لم يتوخ فصل الاحداث عن الجمهور بخلاف الكوميديا البورجوازية التي يتحقق فيها الانفصال التام والتي كانت دائما تضحك على ثالث غائب .

يقول بيكيت في رواية (وات) على لسان الخادم ان هناك ثلاثة انواع من الضحك (... المرير والضحل والكئيب .. الضحك المرير يضحك على ماليس

خيرا ، انه ضحك اخلاقي ، والضحك الضحل يضحك على ماليس حقيقيا ، انه الضحك العقلي ، ليس خيرا ليس حقيقيا حسنا حسنا . لكن الضحك الكئيب هو الضحك العقلي المتطرف من الحلقوم ها وهكذا انه ضحك الضحكات . . انه الضحك الذي يضحك على الضحك) (١٧) ،

فعند كتاب اللامعقول ان الانسان كان يجب عليه ان يواجه عبثية الوجود الانساني بشيء آخر غير الضحك ، ولكنه حتى يهرب من هذه العبثية فقد التجأ الى الضحك الذي هو في حقيقته هروب من مواجهة الحقائق العارية ، ومن اجل هذا ، فكتاب اللامعقول يواجهون هذا الضحك بضحك آخر يضحك عليه . وعلي سالم لم يستخدم الضحك لغاية في ذاتها ولكنه من أجل ان يجعل امة تضحك على ضحكها . يقول تريز ياس مخاطبا اهل طيبة (« بتهكم مرير » يا أهل طيبة يا شجعان كل واحد فيكم عنده استعداد يعدي بحور ، يقابل التماسيح في عز الفيضان ... في سبيل ان يسمع نكتة جديدة) (١٨) فطيبة يحاصرها الوحش وهي بذلك تعيش وضعا عصيبا ولكنها تهرب من مواجهة هذا الواقع المظلم ، تهرب منه في اللهو والعبث بالنكت ، ويجب ان نصدق علي سالم حينما نسمعه يقول على لسان تريز ياس (اعلموا انه وان كانت قد ارتفعت منكم بعض الضحكات عندما استمعتم الى هذه القصة الا انني واقسم على هذا بكل الالهة ، لم اكن اقصد ذلك ...) (١٩) فهو حقيقة لم يقصد اضحاكنا بل كان يريد ان يحارب ضحكنا بضحك يضحك عليه .

وحتى يحقق المؤلف الاتصال بين الخشبة والجمهور فقد اطاح بالجدار الزماني الذي يفصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة ، فهو قد ضغط خمسة آلاف سنة حتى لايحس المتفرج بانفصاله عن الحدث المسرحي ، وحتى لايكون شعب طيبة هو ذلك الثالث الغائب ، وعليه تصبح الكوميديا غير خالصة مادام الجمهور يضحك على نفسه . فالبطولة قد انتزعت كما اشرنا من اوديب واعطيت الى شعب طيبة ، ولذلك ضغط المؤلف المدينة كلها لتسعها خشبة المسرح . فديكور الفصل الاول يشمل اسوار طيبة وشرفة القصر ومعبد آمون ومدرجات حجرية تمثل مجلس

المدينة . ثم انه في الفصل الثاني عرض علينا سبعة مشاهد تصور اهل طيبة بعد مقتل الوحش . كما ان المسرحية تضم عددا كبيرا من الشخصيات المتباينة الوظائف وهي تمثل جميع قطاعات المدينة ، واسطورة اوديب ــ كما عند اليونان ــ قد اتخذت مدينة (طيبة الواقعة في اقليم بيوثيا مسرحا لأحداثها لأن سكان هذا الاقليم يضرب بهم المثل في اكتفائهم بحياة الرخاء والغباء) (٢٠) فعند علي سالم ان هذا ايضا هو سبب اصابة هذا الاقليم بالطاعون كما ان ظهور الوحش لمدينة طيبة المصرية كان لاكتفائها بهذا الرخاء والغباء ، فعي سالم اذن لايكتفي بنقد الجزئيات بل يوجه نقده نحو الروح المصرية ككل ، هذه الروح المصرية المشهورة بالمرح و بولعها بالنكت و بتاريخها القديم في خلق (عظماء) من البشر لتغطي بقوتها الوهمية على ضعفهم . وان ابطال المسرحية يتحركون و يتكلمون تماما كما تفعل العرائس فهي تتكلم بآلية وتتحرك ايضا بآلية فكلامها اشبه مايكون بكلام الاطفال فهي تتبادل السباب فيما بينها ، كما ان افتراس الوحش للاستاذ يذكرنا بمشهد مماثل عند الفريد جاري (او بو الملك) فعند علي سالم نسمع عن ذراع الاستاذ وهي طائرة في السماء ثم وهو يمضغ من طرف الوحش بطريقة تذكرنا بمسرح العرائس ، وعلي سالم كما قال عنه د. علي الراعي (كان احد فناني مسرح العرائس) (٢١) ولقد استخدم تقنيات مسرح العرائس من اجل ان يصور الميكانيكية التي تطبع حياة طيبة وتنتهي المسرحية من حيث ابتدأت ، تنتهي والوحش على الابواب كما ابتدأت والوحش على الابواب ايضا ، فالمسرحية بهذا تنطلق من نقطة الصفر لتعود من جديد الى نفس النقطة ، فالحدث كما نرى هو حدث دائري . . .

ونجد هذا النوع من الحدث الدائري عند كتاب اللامعقول فنحن عندهم نولد في يوم ما ونموت في نفس اليوم ، وفي نفس الثانية . وان الانسان (مهما كانت النقطة التي يختارها في البداية ومهما كان الطريق الذي كان ينهجه فهو واصل لاشك الى نفس النهاية) اما عند علي سالم فان البداية هي التي تحدد نوعية النهاية فهو اذن لايؤمن بعبثية الحياة ولكن بعبثية نوع معين من الفعل ، لان السير داخل الدائرة المغلقة لايمكن ان يوصل ابدا . وان كل الاخطاء التي رأيناها في

المسرحية قد تفرعت عن خطأ اساسي ، هذا الخطأ الذي جعل المسرحية تنتهي من حيث ابتدأت . فأوديب صعد الى الحكم من غير ان يقتل الوحش فهوقد كتم هذه الحقيقة عن الشعب ، مما جعله يتعلق به كثيرا و يكون مستعدا لان يقبل القول بتفوقه وان يعبده ، ثم ان مجيء اوديب الى الحكم لم يغير شيئا ، فقد ظلت البلاد تحت رحمة اوالح وحور محب ووانح ، فهوقد بنى لهذه المدينة حضارة كبيرة ولكنه لم يلتفت الى الانسان ليبنيه كما بنى الحضارة . فأوديب مصاب بالعمى كما ان حياة اهل طيبة تطبعها الميكانيكية العرائسية . فالأحداث تتوالى و يخيل الى اهلها انهم قطعوا اشواطا بعيدة في ميدان العلم والحضارة وأنهم قد ابتعدوا عن الوحش بعدا كبيرا ولكنهم ــ وعيونهم معصوبة ــ لم يكونوا يدورون الا حول انفسهم . ولقد أراد اوديب منذ البداية ان يخلص هذا الشعب ولكنه وهو صاحب العقل الجبار يكتشف في النهاية انه كان اعمى (ــ اول مرة باحس اني مش شايف طريقي ــ اول مرة باحس اني اعمى) (٢٢) فهوقد وهب كل عقله وطاقاته الابداعية من أجل بناء الحضارة ، ولكنه أهمل صنع الانسان الذي يحمي الحضارات من الوحوش (لقد بدأت أحس ان كل البناء الضخم من الحضارة .. بناء هش يستطيع اي وحش ان يدمره) (٢٣) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما عمى الشعب فقد كان عمى اختيار يا ، فهو لضعفه الذي استوجبته ظروف القهر يدفن رأسه في أي شيء حتى لايرى الحقيقة ماثلة أمامه كالغول . لقد كان عليه ان يعمل بكلام ترز ياس وهو (ضمير الشعب) ولكن كلام هذا الأخير كان جديا فحادوا عنه ، وفي مقابل هذه الصورة يضع المؤلف ترز ياس الاعمى . فهو يرى ببصيرته ما لا يراه غيره بالبصر ، فهو يقول لأوالح حين غمز هذا الاخير عماه (ــ انا أعمى العينين بس ياوالح .. الدور عليك يا أعمى القلب) (٢٤) ــ لقد كان هذا الأعمى هو المبصر الوحيد في مدينة طيبة ، لقد كان يعرف ان الوحش لايمكن ان يقتله شخص بمفرده ، وتدور الأحداث ليجد اهل طيبة انفسهم بمكان انطلاقهم ليقول لهم ترز ياس (أحيرا نعود لنقطة البدء) (٢٥) .

المراجـــــع

١ ــ (دراسات في أدبنا الحديث) د. لويس عوض ــ دار المعرفة ــ ص ١٢

٢ ــ نفس المرجع السابق

٣ ــ نفس المرجع السابق ص ٢٦

٤ ــ نفس المرجع السابق ص ٧٣

٥ ــ نفس المرجع السابق ص ٧٦

٦ ــ نفس المرجع السابق ص ٧٦ ــ ٧٧

٧ ــ نفس المرجع السابق ص ٧٨

٨ ــ نفس المرجع السابق ص ٨٣

٩ ــ (كوميديا اوديب) علي سالم ــ دار الهلال ــ ص ١٤

١٠ ـ (كوميديا اوديب) علي سالم ــ دار الهلال ــ ص ١٤

١١ ـ (كوميديا اوديب) علي سالم ــ دار الهلال ــ ص ١٥

١٢ ـ (كوميديا اوديب) علي سالم ــ دار الهلال ــ ص ١٧

١٣ ـ (كوميديا اوديب) علي سالم ــ دار الهلال ــ ص ٢١

١٤ ـ مجلة (المسرح) القاهرية ــ ع ٦٩ ــ يناير ١٩٧٠ ــ ص ٥٥

١٥ ـ (كوميديا اوديب) ص ٤٣

١٦ ـ (كوميديا اوديب) ص ١٢٤

١٧ ـ (كوميديا اوديب) ص ٢١ ــ ٢٢

١٨ ـ مقدمة مسرحية (كوميديا اوديب) د. علي الراعي ص ٩

١٩ ـ مجلة (المسرح) ع ــ مايو ١٩٧٠ ــ ص ٤٨

٢٠ ـ (كوميديا اوديب) ص ١١٨

٢١ ـ (كوميديا اوديب) ص ١٠٨

٢٢ ـ (كوميديا اوديب) ص ٤١

٢٣ ـ (كوميديا اوديب) ص ١٠٨

٢٤ ـ نفس المصدر .

٢٥ ـ نفس المصدر .

ARCHIVE

قصة قصيرة

ايفلين

من مجموعة قصص "أهالي دبلن"

للروائي الارلندي / جيمس جويس

ترجمة : اسماء محمود الحبيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جلست عند النافذة متعبة ترقبُ المساء وهو يغزو الجادّة بهدوء . رأسها يتوسد ستائر النافذة حيث تتنسم أنفاسها رائحة الغبار العابق من قماش الكريتون الذي خيطت منه تلك الستائر .

عبر بها بضعة أشخاص ، لمحت منهم الرجل الذي يسكن البيت الأخير يمر أمامها في طريق عودته . أرهفت السمع لوقع خطواته المتتابعة فوق الرصيف الاسمنتي ، ليمتصه بعد ذلك الممر الترابي عند البيوت الحمراء الجديدة .

في الماضي ، كان هناك حقلاً كبيراً يحتل مساحة البيوت الحمراء ،

حيث اعتادوا اللعب هي واخوتها مع صبية الجيران كل أمسية . وحدث أن جاء رجل من بلفاست فابتاع الحقل وبنى فوقه بيوتاً ــ لا تشبه بيوتهم الصغيرة ــ وانما هي بيوت طابوقية تزهو بسقوفها المشرقة . استرجعت في ذهنها ، الصبية الذين كانوا يلعبون معاً من ابناء عائلة دفنز، وو يتر، دونز وكوف ذلك الاعرج الصغير ثم هي وأخوتها ... الا ارنست فهو الوحيد الذي لم يشاركهم اللعب لأنه أكبرهم سناً . وأعتاد والدها مطاردتهم ملوحاً بغصن من شجر البرقوق الأسود ، كلما لمحهم يلعبون في الحقل لذلك اتخذوا من كوف الاعرج عينهم المفتوحة يطلق صيحة الانذار عند مجيء والدها . انها أوقات تحمل طعم السعادة بين طياتها آنذاك ، اذ لم يكن والدها سيء الطبع بعد ، إضافة إلى انها نعمتْ بالراحة مع أمها التي كانت لا تزال على قيد الحياة .. حدث كل هذا من زمن بعيد . كبرتْ هي على مر الزمن ، وكذا إخوتها وماتت أمها ، وكذلك تيزي دون .. اما عائلة ووترفقد رحلت إلى انكلترا ، وتشتت الجمع وتغيّرت الأوضاع وها هي الأخرى تستعد الآن للذهاب بعيداً مثل الآخرين ومغادرة بيتها .

البيت !!؟ وهنا جالتْ نظراتها بأرجاء الغرفة مستعرضة أثاثها المألوف لديها حيث اعتادت مسحه كل اسبوع منذ سنوات عديدة ، وهي تعجب كل مرة من أين يأتي كل هذا الغبار الناعم ؟ تساءلت بداخلها : أتراها قادرة على رؤية هذا الأثاث مرة أخرى ؟ والذي لم تحلم في يوم قط إن ايادي اخرى ستتنازعه فيما بينها .

رفعت الجدار ، فرغم السنين الطويلة التي مضت ، لم تعرف بعد اسم القسيس الذي علقت صورته الفوتوغرافية المصفرة ، قرب الصورة الملونة للقديسة ماريا فوق المعزف القديم المتصدع . كل ما تعرفه انه صديق لوالدها منذ أيام الدراسة ، واعتادت سماع عبارة والدها التقليدية ، كلما جاءهم ضيف إلى المنزل وهو يعرض عليه الصورة قائلاً :

« انه الآن في مالبورن ! »

وأخيراً ، ها هي قد وافقتْ على الرحيل ومغادرة بيتها . تساؤل يلاحقها دائماً : « اتراها صائبة .. أترى قرارها هذا حكيماً ؟ عليها أن تفكر بطرفي الأجابة ففي بيتها تجد سقفاً يأويها ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطعاماً يسد رمقها .. ومن حولها أولئك الذين تعرفهم جيداً وتنعم بمعرفتهم لها أيضاً، كما عليها بالمقابل أن ترهق نفسها لتوفق بين العمل في البيت والمحل .. ترىٰ ماذا سيقولون عنها حينما يكتشفون هروبها مع شخص ما!؟ لاريب سينعتونها بالمجنونة . وستعمل واحدة أخرى مكانها عندما ينشر صاحبه اعلاناً عن المكان الشاغر. اما قلب الآنسة ــ كافين ــ فسيمتلىء فرحاً، اذ كانت تتربص بها دوماً لاسيما عند وجود جمع من السيدات جئن لشراء بعض الحاجيات، فيرتفع صوتها قائلة :

ــ «ما هذا يا آنسة هيل، اما ترين ان السيدات في انتظار!»

او تقول :

ــ «حاولي أن تكوني أكثر نشاطاً في عملك يا آنسة!»

ولهذا فلن تذرف دمعة واحدة على تركها للعمل والابتعاد عن الآنسة كافين .

بيد أن الأمر في بيتها الجديد، في تلك المنطقة البعيدة التي لا تعرف عنها شيئاً، سيكون مختلفاً تماماً . ستتزوج .. هي ايفلين ستتزوج وتعامل باحترام كسيدة، لا كما عوملت والدتها . ولكنها حتى الآن، رغم انها جاوزت اعتاب التاسعة عشر من العمر تجد نفسها في بعض الأحيان عرضة لثورة والدها، مما أورثها الاصابة بخفقان القلب السريع .

وعندما اصبح الأخوة الثلاث في عنفوان الشباب، لم تشعر بمحبة والدها نحوها، مثل فيض عاطفته تجاه اخويها هاريس وأرنست لأنها فتاة. فكانت تسمع كلمات التهديد منه قائلاً :

ــ «ان ما يفعله لها، انما هو من أجل والدتها الراحلة ليس الا» .

وها هي تفتقد دفء الأمن، فقد مات ارنست .. اما هاري فقلما تجد له ظلا من حولها في البيت بعد التحاقه بعمل يتعلق بالكنيسة اذ هو دائم التواجد في القسم الجنوبي من المدينة . وغدا الشجار المستمر في أماسي السبت حول النقود مع والدها يشكل لها قلقاً رهيبا، فعلى الرغم من انها تدفع كل بنس تحصل عليه إلى البيت اضافة إلى ما يبعثه هاري من نقود يقتطعها من أجره، تبقىٰ المشكلة الرئيسية لها : كيف يمكنها أن تحصل على النقود من والدها الذي يكيل لها الاتهامات قائلاً :

ــ «انها تبذر النقود، وهي غير حكيمة في التدبير، وانه ليس على استعداد

لمنحها ثمرة تعبه المتواصل كي تقذفها في الشارع .. » وغيرها من الكلمات الدامية التي تتلائم ومزاجه المتعكر دائماً كل أمسية يوم سبت .. لكنه في نهاية الأمر يعطيها النقود متسائلاً :

ــ « أليست لديها الرغبة في شراء طعام يوم الأحد، عطلتهما الاسبوعية ؟ »

فتهرع هي تسابق خطواتها نحو السوق تحتضن كيس نقودها الصغير الجلدي الأسود بين يديها باصرار تدس نفسها بين الحشد المجتمع في السوق، وتعود بعد ذلك مجهدة تنوء تحت أحمالها الكثيرة .

كل يوم تنتظرها مسؤولية مزدوجة : الاهتمام بالشؤون البيتية ثم الاهتمام بالصغيرين اللذين تكفلت برعايتهما ، فتتأكد من تناولهما الافطار قبل الذهاب إلى المدرسة . انه عمل مضني وحياة قاسية ــ لكنها على وشك الرحيل ولن تجدها حياة لا تستحق ان تعاش .. فهي مقدمة على حياة جديدة مع ــ فرانك ــ الذي يمور بالرجولة والعاطفة والقلب المتفتح لها . وستسافر الليلة معه على الباخرة الراحلة، لتغدو زوجته وتشاركه العيش في بوينس ايرس .. ، حيث ينتظرها بيت معدّ لاستقبالها . أي عمق كبير تتذكر أول مرة التقت به في بيت اعتادت زيارة صاحبته عند ناصية الشارع الرئيسي، حيث استأجر هو غرفة في ذلك البيت . الأمر يبدو لها كما لو حدث منذ اسابيع قليلة . لمحته يقف قرب سياج البيت، وقد أرتدى قبعة باهتة تميل قليلاً إلى الوراء لتترك الفرصة لخصلات شعره أن تتناثر بفوضوية على جبينه النحاسي .. ، ثم تعارفا بعد ذلك وألفت انتظاره لها في المساء قرب المحل ، ليصاحبها المسير إلى البيت في طريق عودتها ... ، ودعاها ذات يوم لمشاهدة مسرحية الفتاة البوهيمية . كان شعور السعادة يداهمها وهي تجلس قربه في ركن منعزل عن الآخرين . وعرفت عنه فيما بعد ولعه الشديد بالموسيقى، واجادته للغناء قليلا .. وحينما يبدأ الغناء عن فتاة عشقت جندياً، يغزوها ارتباك لذيذ الوقع على قلبها . وداخلها إحساس الإثارة لامتلاكها صديقاً، ثم بدأ الإعجاب به يمس قلبها . حدثها كثيراً عن بلدان بعيدة مر بها، وعن عمله بأجر باوند واحد فوق ظهر باخرة تمتلكها شركة آلان تسافر إلى كندا . أخبرها عن أسماء البواخر التي إعتلاها، وأنواع الخدمات التي كان يؤديها . وحدثها عن إبحاره عبر مضيق ماجلان وعن مغامراته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحرية المريعة . أخبرها كيف استطاع أن يقف صامداً على قدميه و يشق طريقه في بوينس ايرس، وأنه حضر الآن في زيارة إلى موطنه القديم .

شعر أهل المنطقة ان ثمة شيء رومانتيكي يحدث بين الاثنين . واكتشف والدها قصة الحب، فأخذ يمنعها من رؤيته أو التحدث إليه ثانية قائلاً :

ــ « أنا اعرف جيداً هؤلاء البحارة » .

ثم حدثت ذات يوم مشادة قوية بين والدها وفرانك، وعلى إثرها عمدت هي إلى لقاء حبيبها خفية .

ازدادت حلكة الظلام المنسدل على الجادة . فبهت بياض الرسالتين اللتان استقرتا في حضنها . كانت أحداهما إلى هاري والأخرى إلى والدها . وكان إرنست هو المفضل إلى قلبها من اخوتها لكنها تحب هاري أيضاً . ووالدها قد هرم في الآونة الأخيرة ولا بد انه سيفتقدها . تذكرت كيف كان لطيفاً معها في بعض الأوقات كيوم مرضت ولزمت سريرها يوماً كاملاً، فأخذ يقرأ لها قصة عن الأشباح ثم أعد لها قطعة من الخبز المحمص . وفي مرة أخرى وعندما كانت والدتها على قيد الحياة، دعاهم إلى نزهة خلوية، وارتدى قبعة الأم كي يضحك الأطفال قليلاً .

رجعت إلى واقعها ثانية، الوقت يفر من بديها سريعاً، لكنها لا تزال تتابع جلستها، تتوسد الستائر وتتنسم رائحة الغبار العابق بقماش الكريتون . ومع انسدال المغيب المتواصل، سمعت عازف الأورغن في الشارع يلعب مقطوعة تعرفت عليها في الحال، و يا للغرابة !! لماذا يعزف هذه المقطوعة في ليلة مثل هذه بالذات ؟! وكأنه يود تذكيرها بوعد قطعته لوالدتها قبيل موتها . وعدها أن تبقى البيت كما هو، وتشده بالأواصر العائلية بكل استطاعتها . استعادتْ آخر يوم من أيام مرض والدتها . كانت تجلس هي في ركن تخيم الظلمة عليه في طرف الغرفة، تستمع إلى المقطوعة الايطالية الحزينة التي يلعبها عازف الاورغن المتجول في الشارع . عندما خرج والدها ومنحه ست بنسات ليكف عن العزف و يرحل بعيداً، وتذكرت كيف عاد والدها يختال في خطواته عبر الغرفة قائلاً :

ــ « اللعنة عليكم ايها الايطاليون، وصلتم حتى هنا ! » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استغرقت في التفكير بحياة والدتها التي تثير الاشفاق، حياة تركت آثارها عميقة في وجودها كأم. فهي سلسلة من تضحيات وتنازلات انتهت بها إلى جنون كامل.

وهنا قفزت من مكانها عند النافذة مرتعبة، تلوح في ذهنها فكرة واحدة.. الهرب! عليها أن تهرب! سيحميها ــ فرانك ــ سيحميها و يمنحها حياة تريدها، وربما الحب أيضاً. لكنها تريد أن تعيش. لماذا تعيش الآن تعيسة ومن حقها أن تشعر بالسعادة. وسيضمها ــ فرانك ــ إلى ذراعيه، سيحويها بحنانه، أجل سيحميها دون شك.

* * *

وقفت بين الجمع المحتشد المتحرك في الميناء. احتوى فرانك يدها بين كفيه. حواسها مشتتة وهي تسمعه يحدثها عن رحلتهما مرة بعد أخرى، و يشرد ذهنها بعيداً، تتطلع إلى المحطة المليئة بالجنود ذوي الحقائب البنية.

كانت صامتة لا ترد عليه بشيء. واحست ببرود وشحوب وجنتيها. وفي خضم حيرتها وذهولها راحت تبتهل إلى الله أن يقود خطاها و يبصرها بأي اتجاه عليها أن تبقى!

اطلقت الباخرة صفيراً منتحباً طويلاً، وفكرت اذا رحلت مع ــ فرانك ــ فانها ستكون غداً متجهة إلى بوينس ايرس بعد أن تم حجز مقعديهما في الباخرة. ولكن أتراها قادرة على التراجع عن فكرة السفر بعد كل ما بذله فرانك في سبيلها ؟!

سربل حيرتها شعور من الغثيان على جسدها، وراحت شفتيها ترددان صلواتها الصامتة بخشوع حار تبحث فيه عن الأمن.

علت دقات الجرس، وأحست كما لو كان يدق في قلبها وشعرت بفرانك يسحبها من يدها قائلاً: «هيا تعالى».

اصطخبت بحار العالم كلها تلك اللحظة في قلبها. انه يسحبها نحو تلك البحار الثائرة، انه يسحبها فعلاً فتشبثت بكلتا يديها في السياج الحديدي. صاح بها:

ــ «تعالي».

ــ كلا. كلا. كلا.. انه من المستحيل ان أفعل هذا».

ولا زالت يديها تتعلق باحكام مسعور في السياج الحديدي . ومن وسط بحار العالم التي اصطخبت في داخلها اطلقت صرخة تنز بالحزن العميق .. فصاح فرانك منادياً :

ـــ « أفيلين .. ايفي !! »

ثم هرع وراء الحاجز يدعوها كي تلحق به .. وأخذ بعضهم يصرخ به كي يرجع للسفينة لأنها على وشك الابحار .. لكنه استمر بمناداتها ..

وهنا رفعت نحوه وجهها .. وجها مبيضاً ماتت عليه التعابير كوجه حيوان ضعيف مرتعب . وكانت عيناها جامدتان تخلوان من نظرات حب أو وداع أو حتى من اشارة معرفة سابقة به ..



التداخل بين الظاهرة الصوتية والدرس النحوي

للدكتور مصطفى النحاس

كلية الآداب ـ جامعة الكويت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مما لا شك فيه أن اللغة ليست ما تحتويه رموز الكتابة من حروف وكلمات وتراكيب، وإنما هي في الواقع ما ينطقه المتكلم. وفرق عظيم بين ما ينطقه المتكلم وما تسجله الكتابة من نطقه، لأن الكتابة تعجز عن تسجيل جملة من الظواهر والوظائف العامة النحوية، التي يمكن أن نسميها وظائف صوتية، كالتنغيم في حالات الاستفهام والنفي والإنكار والتعجب والتحسر.. وغيرها من الوظائف ذات الدلالة المباشرة في الحدث اللغوي.

يقول ابن جني: «فليت شعري إذا شاهد أبوعمرو وابن أبي إسحاق و يونس وعيسى بن عمر والخليل وسيبويه وأبوالحسن وأبوزيد وخلف الأحمر والأصمعي

ومن في الطبقة والوقت من علماء البلدين — وجوه العرب فيما تتعاطاه من كلامها، وتقصد له من أغراضها، ألا تستفيد بتلك المشاهدة وذلك الحضور ما لا تؤديه الحكايات ولا تضبطه الروايات »(١).

ترد الجملة عن العرب فيجعلها بعضهم تقريرا، وبعضهم استفهاما حذفت أداته، وبعضهم استفهاما أريد به الإنكار والتهكم ... الخ، ولو ورد مع النص حال المتكلم لانقطع الخلاف، كما حصل في بيت عمر بن أبي ربيعة :

ثم قالوا: «تحبُّها» قلت: بَهْراً عدد الرمل والحصى والتراب

فذهب قوم إلى أن «تحبها» استفهام حذفت منه الأداة، وقال آخرون: بل هي خبر، ولو سجلوا نبرة الشاعر حين الإنشاد لم يقع خلاف (٢).

وسبق أن تناولت في موضع آخر بعض الظواهر النطقية في السياق النحوي، وهي تشير بوضوح إلى التداخل بين النحو وعلم الأصوات، وأن الكثير من الظواهر النحوية لا يمكن تفسيره إلا على أساس صوتي (٣)، وذلك مثل ظاهرة الوقف، وحركة التخلص من التقاء الساكنين، وحركة الروى، وحركة المناسبة، والإعراب المحلي والإعراب التقديري .. وكلها ظواهر صوتية مرتبطة بوظائف نحوية، توضح الكلام الملفوظ، إذ أننا لا نستطيع الحكم على اللغة بصيغتها .. «ومن هنا كان من الضروري دائما الفصل بين التحليل الصوتي للكلمة و(بين) كتابتها، فإن للكتابة من جانب آخر ميزة تنفرد بها عن النطق، هي أنها لا ترسم التفاعلات الصوتية في الغالب الكثير، وهي من أكثر العوامل تأثيرا في بنية الكلمة ونطقها، فكأن الكتابة تؤدي لنا اللغة في شكلها المثالي، على حين نسمعها من أفواه الناطقين بها صورة حية متفاعلة »(٤).

هذا الاعتبار هو الذي دفعني إلى الاستمرار في البحث عن الجوانب الصوتية، التي تفسر بعض الحالات في النحو العربي، زاعما أن هذه المحاولة وغيرها قد تسهم في المستقبل في بناء منهج جديد متكامل لدراسة النحو على أسس علمية حديثة، تستمد أصولها من التراث اللغوي العربي.

وسأحاول فيما يلي أن أعرض نماذج من هذا التداخل بين الظاهرة الصوتية وعلم

النحو.. وذلك من خلال مسالك لغوية ثلاثة :

المسلك الأول : كراهة النطق بالصوامت الضعيفة في نهاية الكلمات مضبوطة بمصوّتات من جنسها ، فلا تنطق الواو مع الضمة (وُـ) (يدعو) ولا الياء مع الكسرة (القاضي) (يِـ) كما لا تنطق الضمة مع الياء (يُـ)(٥) ... ويقودنا هذا القانون اللغوي العام إلى موقف القدماء من الحروف الثلاثة : الألف والواو والياء ، فقد ارتبط هذا الموقف لديهم بشكل الكتابة العربية مع ملاحظة أن رمزي الواو والياء يعبران في نظرهم عن أربعة أصوات هي : ياء المد ، و ياء العلة ، وواو المد ، وواو العلة .

والأصل في الواو والياء أنهما شبه علة ، أما أصوات المد فليست سوى حركات طويلة يمكن تجزئتها إلى حركات قصار ، « فالفتحة بعض الألف والكسر بعض الياء ، والضمة بعض الواو ، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة . وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة ... ويدلك على أن الحركات أبعاض هذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهم حدث بعدها (كذا) الحرف الذي هي بعضه ، وذلك نحو فتحة عين « عَمِرَ » فإنك إن اشبعتها حدثت بعدها ألف ، فقلت « عامر » .. (٦)

لقد وصف إبراهيم مصطفى الألف بأنها فتحة طويلة ، ووصف الواو بأنها امتداد الضمة ، كما وصف الياء بأنها امتداد الكسرة (٧). ومعنى ذلك أن هذه الحركات الطويلة لا تقبل الإعراب ، ويترتب على هذا أمران :

١ ــ أن قول النحويين في إعراب نحو الفتى والعصا والقاضي والداعي مرفوع أو منصوب أو مجرور بحركات مقدرة يحتاج إلى إعادة النظر في بعض القواعد النحوية ، فالملاحظة الصادقة توجب القول بأن الفاعل إذا كان اسما أو علماً متأخراً عن فعله فهو منته بالضمة إن أمكن ضمه ؛ لأنه ليس كل فاعل يمكن أن

ينتهي بالضمة، وذلك بحسب التركيب الصرفي والصوتي له، فبعض الفاعلين ينتهي بحركة لازمة، مثل : الفتى، والقاضي، وطه وعيسى .. الخ .

٢ ــ أنه يرتبط بمفهوم قصر الحركة وطولها .. إعراب الفعل المعتل الآخر، وهو المنتهي بحركة طويلة، نحو: يسعى، يقضي، يدعو.. فهو في رأي النحاة يرفع بحركة مقدرة، و ينصب بتقديرها على الألف، مع ظهورها في الواو والياء. ولكنه في حالة الجزم يجزم بحذف الألف أو الواو أو الياء.

وإذا تأملنا في الجدول الآتي :

الفعل مرفوعاً	الفعل مجزوماً	المحـــذوف
يَكْتُبُ = ي ـَ ـْ ت ـُ ب ـُ	لم يَكْتُبْ = ي ـَ ـْ ت ـُ ب	ـُ
يَسْعى = ي ـَ س ع ـَ ـَ	لم يَسْع = ي ـَ س ع ـَ	ـَ
يَدْعو = ي ـَ د ع ـُ ـُ	لم يَدْع = ي ـَ د ع ـُ	ـُ
يَرْمي = ي ـَ ر م ـِ ـِ	لم يَرْم = ي ـَ ر م ـِ	ـِ

نلاحظ أن الجزم بحذف الحركة القصيرة من آخر الفعل الصحيح انتهى بصوت الباء، ولكنه في الأفعال الثلاثة الأخرى انتهى بالنصف الأول من الحركة الطويلة، فعلامة الجزم في الصحيح والمعتل هي حذف حركة قصيرة من آخره.

أما في حالة نصب الفعل المعتل بالواو أو الياء فإن حركة الإعراب تعقب حركة العين هكذا :

لن يَدْعُوَ = ي ـَ د ع ـُ و ـَ

لن يَرْمِيَ = ي ـَ ر م ـِ ي ـَ

المسلك الثاني : من القواعد اللغوية العامة : كراهة أن يتكرر صوت صامت مرتين متواليتين مع مصوّت قصير يفصل بينهما .. وهذا موجود في الأفعال الثلاثية المضعفة (أي التي عينها ولامها من جنس

واحد) مثل : مدد (م ـ د ـ د ـ) أدمج الصامت في صوت مضعف بعد حذف المصوت القصير الذي بينها ، فصارت : مدّ، ومثلها شَدَدَ وَفَرَرَ. وقد ظهر أثر هذا المسلك الصوتي العام في حالتي النصب والجزم في نحو: لن يفرّ ولم يفرّ، حيث ظلّت الظاهرة الصوتية كما هي (ي ـ ف ـ ر ـ) رغم تغير الحالة والجهة والكيفية .

و يقول المعربون في حالة الجزم (لم يفرّ) إن الفعل مجزوم، وعلامة جزمه السكون ، وحرّك بالفتح للخفة ، مع علمهم بأن مردّ ذلك إلى اللهجات ، وأن التفرقة بين المنصوب والمجزوم في المضعف غير ممكنة ، كما أن التفرقة بين المرفوع والمنصوب غير ممكنة في مثل : يسعى ولن يسعى ، وفي مثل النسوة يهاجِرْنَ ، ولن يهاجِرْنَ .. الخ .

المسلك الثالث : ومثل اتجاها غالبا في المنهج الصوتي، وهو حدوث المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة (ـَـ) كسرة قصيرة (ـِـ) عند مجاورتها مباشرة لفتحة طويلة (ـَـا). والهدف من ذلك تجنب النطق بمجموعة مصوتات متحدة الطابع متواصلة .. وهذا يفسر من بين ما يفسر في النحو: قصر إعراب جمع المؤنث السالم على صورتي الرفع والجر، فيقال : « فاعلاتٌ » ، و « فاعلاتٍ » دون أن يقال : « فاعلاتَ » في حالة النصب ، بل هي أيضاً « فاعلاتٍ » (٨) .

وكذلك الحال في لاحقة المثنى حيث كسرت النون، فقيل (انِ) دون (انَ) ، وسواء في ذلك الأسماء والأفعال فيقال : هذانِ في « هذانَ » ، و يقتلانِ في « يقتلانَ » ، والمتتبع لتاريخ اللغات السامية يلحظ أن المثنى كان يصاغ بزيادة الفتحة الطويلة في الرفع والياء الساكنة بعد فتح في النصب وليس في نهايته نون .. وإنما زادت النون في المثنى قياسا على زيادتها في جمع المذكر السالم ، حيث كانت علامة الجمع في اللغات الأورجاريتية والعبرية حركة طويلة (ضمة أو ياء) بعدها ميم ، ثم صارت في العربية حركة طويلة بعدها نون .. وقد كانت النون في المثنى مفتوحة كنون الجمع ، ولكنها تحوّلت إلى نون مكسورة بفعل القانون

الصوتي السابق، وهو « تخالف الفتحة القصيرة إلى كسرة قصيرة قبل الفتحة الطويلة أو بعدها .. و ينطبق هذا على المثنى وجمع المؤنث السالم، كما يشمل المفردات مثل « إقْبَال » مصدر « أقْبَل » .. و « كِذَّاب » مصدر « كذب » وبعض جموع التكسير، مثل « عِبدان » جمع « عَبْد » و « إخْوَان » جمع « أخ » .

« ومعنى ما سبق أن العلامة الإعرابية (في الجمع والمثنى) ليست (الألف أو الواو أو الياء)، بل مجرد التغير من واحدة لأخرى، أي إن علامة الإعراب في المثنى والجمع « صرفي صوتيمية » Morphophonemic (٩).

ونخلص من هذه العجالة إلى أنه لا مناص من أن نعتمد في تحليلنا للدرس النحوي على أسس علمية جديدة، أهمها :

١ ــ العنصر الصوتي، سواء في ذلك ما ينجم عن الظواهر السياقيّة كالتنغيم والإدغام والتخلص من التقاء الساكنين أو ما ينجم عن التحليل الصوتي للكلمات ..

٢ ــ وأن نعتبر الحركات (طويلة أو قصيرة) على آخر الكلمات جزءاً من النظام اللغوي العام لا تختلف عن بقية الحركات على الحروف الأخرى للكلمة .

٣ ــ أن ما يصيب الأفعال من تغيير في آخرها إنما يرجع إلى التمييز بين النوع والجنس والعدد والكيفية .. لا إلى الحالة الإعرابية .

وإنها لمهمة عسيرة أن نقنع الكثيرين من دارسي العربية ومدرسيها بالفرق بين الحركة القصيرة والحركة الطويلة وأن الأسماء الخمسة ــ مثلا ــ ترفع بالضمة، وتنصب بالفتحة وتجر بالكسرة (أي الطويلة) لما يترتب على ذلك من الفصل بين مفهوم رمزي (و ــ ي) كحرفي علة ومفهومها كحركتين طويلتين، كلّ في سياقه .

المراجـــــــع

١ ــ ابن الأنباري، أبو البركات عبدالرحمن، الإنصاف في مسائل الخلاف بين

النحويين البصريين والكوفيين، المكتبة التجارية بمصر، الطبعة الرابعة ١٩٦١.

٢ ــ ابن جني، أبوالفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٤.

٣ ــ ــــــــــــــــ، سر صناعة الإعراب جـ١، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٤.

٤ ــ الأفغاني، سعيد، في أصول النحو، الطبعة الثالثة، ١٩٦٤ مطبعة جامعة دمشق.

٥ ــ أيوب، عبدالرحمن، البناء الصرفي للأسماء والأفعال، حلقة بحث في ١٩٨٠/٥/١٩، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت.

٦ ــ سيبويه، أبوبشر عمرو، كتاب سيبويه، المطبعة الأميرية ببولاق، مصر ١٣١٦ هـ.

٧ ــ شاهين، عبدالصبور، المنهج الصوتي للبنية العربية، طبعة أولى ١٩٧٧، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي.

٨ ــ عبده، داود، أبحاث في اللغة العربية، مطابع دار القلم، لبنان ١٩٧٣.

٩ ــ ــــــــــــــــ، دراسات في علم أصوات العربية، مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٧٩.

١٠ - فليش، هنري، العربية الفصحى (نحو بناء لغوي جديد) تعريب وتحقيق عبدالصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٦.

١١ - مصطفى، إبراهيم، إحياء النحو، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٩.

١٢ - النحاس، مصطفى، في قضايا الأدب واللغة، بمناسبة افتتاح القرن الخامس عشر الهجري، كتاب قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت، مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع، الكويت.

(١) الخصائص ١/٢٤٨.

(٢) انظر: في اصول النحو (سعيد الأفغاني/ طبعة ثالثة/ ١٩٦٤، مطبعة جامعة دمشق) ص ٩٣، ٩٤.

(٣) انظر ضمن هذه الأبحاث: المعنى النحوي في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث (نشر في كتاب القسم «في قضايا الأدب واللغة» بمناسبة دخول القرن الخامس عشر الهجري/ مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع ــ الكويت).

(٤) المنهج الصوتي للبنية العربية (د. عبدالصبور شاهين) الطبعة الأولى، ١٩٧٧، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي.

(٥) الرموز المستخدمة في هذا البحث للمصوّتات (الحركات): الضمة ـُـ، والفتحة ـَـ، والكسرة ـِـ، والضمة الطويلة (واو المد) ـُـو، والفتحة الطويلة (الألف) ـَـا، والكسرة الطويلة (ياء المد) ـِـي، أما الصوامت (السواكن) فتكتب كما هي: ء، ب، ت، ث .. الخ، و بعدها المصوّت القصير أو الطويل إن وجد مرسوماً على القاعدة.

مثال المصوّت القصير بعد الصامت: بـَ، بـِ، بـُ الخ.

مثال المصوّت الطويل بعد الصامت: بـَا، بـِي، بـُو الخ.

(٦) سر صناعة الإعراب لابن جني ص ١٩ ــ ٢٠ (تحقيق مصطفى السقا وآخرين/ مطبعة البابي الحلبي/ القاهرة ١٩٥٤) وانظر: الكتاب لسيبويه/٢/٣١٥. والإنصاف للأنباري ١/٢٣. وانظر ايضاً: أبحاث في اللغة العربية د. داود عبده ص ٤٦ (مطبعة دار القلم/ بيروت ١٩٧٣).

(٧) انظر: إحياء النحو ص ٧٩ ــ ٨٠ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القاهرة ١٩٥٩).

(٨) انظر: العربية الفصحى (لفليش) ص ٤٨.

(٩) انظر: «البناء الصرفي للأسماء والأفعال» ص ٣، ٤ موضوع «حلقة بحث» تلامذة الدكتور عبدالرحمن أيوب، نوقش في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الكويت في ١٩/٥/١٩٨٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلوات فوق جسر الغربة

شعر : عصام ترشحاني

(١)

اعشق صوت الريح ووجه الرب
اعشق انفاس البحر الصبحية
اعشق اروقة الحلم المبتلة بالحب
ورائحة الخصب
اعشق كل اللحظات الصوفية
لكني .. اكره ذاكرتي
حين تجوع على مائدة النزوة
اكره أن ألحق احلامي
بحثا عن صلواتي المنسية
— عن زانية الرمل الملقاة على
الشاطىء —
حتى لا تنمو اصداف الحب بقلبي
أشواكا برية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢)

معذرة ان غسلتني الشمس بعينيها
معذرة ان سقطت كالأمطار

رموشي

فانا صليت لقلبي .. عفوا صليت

الجنس الضائع

كانت صلواتي للحب فجاءة ...
كان حنيني يتآكل كالأملاح
يتقشر في التابوت الرائع
لكني اعرف نفسي حين أعود

وحيدا

اعرف اني كالثلج طهارة
حتى لو رجم الدهر على عينيّ

حجارة

(٣)

مشتاق يا زمن الحزن لنفسي
مشتاق للآتين من الغربة
من جزر الضوء المسبية
فانا يا رائحة الأرض الزمنية
كم أتشهاك حنينا .. حبا
صوتا يهطل في الاعصاب رذاذا
يزكو كنسيم البحر عليّ
لكني .. في جسر الغربة
أفقد ذاتي
أنسى صلواتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التمرد والجنون

في مسرحيتي يوريبيدس

د. أحمد عتمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولد يور يبيديس على أرض جزيرة سلاميس في نفس العام الذي دارت فيه بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم المعركة البحرية المعروفة بإسم معركة سلاميس نسبة إلى المضيق الواقع بين الجزيرة وأتيكا أي «خليج سلاميس» الذي دحر فيه الاغريق الاسطول الفارسي عام ٤٨٠ ق. م. وجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى تؤرخ مولد يور يبيديس لعام ٤٨٥/٤٨٤ ق.م. على أية حال كانت أسرة يور يبيديس تتمتع بمركز اجتماعي لابأس به ولاداعي لأن نصدق مايرد عن شعراء الكوميديا الذين يصفون أم يور يبيديس من باب السخرية

على أنها « بائعة خضر » ، والدليل على اليسر الذي تمتعت به أسرة يور يبيديس أنه هو نفسه حظي بتعليم جيد مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة . فيقال انه وهو في ميعة الصبا تلقى نبوءة تبشره بأنه « سيصبح مشهوراً وسيضع على رأسه إكليل النصر في مباريات عدة » . وظن أبوه أن النبوءة تعني المباريات الرياضية فأرسله للتدريب على المصارعة والملاكمة . ولقد اشترك يور يبيديس بالفعل في بعض المباريات الرياضية ونال قصب السبق في بعضها . وتلقى يور يبيديس أيضا دروساً في الرسم وبرع في هذا الفن حتى أن بعض لوحاته ظلت محفوظة في مدينة ميجارا ردحا طويلا من الزمن .

وما لبث أن اكتشف يور يبيديس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته إذ وجدها في الفلسفة والشعر . ومن ثم تتلمذ على مشاهير الأساتذة في أثينا ولاسيما أناكسا جوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المولود حول عام ٥٠٠ ق . م والذي زار أثينا عام ٤٦٠ ق . م واستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا ولعله من بين الفلاسفة جميعا أكبر صاحب تأثير على عقلية يور يبيديس . ومن الرفاق المقربين إلى قلب يور يبيديس نذكر سقراط (٤٦٩ ق . م — ٣٩٩ ق . م) وبرودیكوس من كيوس (القرن الخامس ق . م) وبروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالي ٤٨٥ ق . م) . والأخير كان صديقا حميما لبريكليس أعظم شخصية سياسية عرفها الإغريق والذي في عصره بلغت أثينا ذروة التقدم إبان عصرها الذهبي . وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود . ويقال ان بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يور يبيديس وهي الدراسة التي نجم عنها طرد الأستاذ السوفسطائي الكبير من أثينا . وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يور يبيديس بصفة عامة بعد قليل ونود التنويه الآن إلى أن يور يبيديس مع حبه للصداقة والأصدقاء كان يقضي معظم أوقاته في الدراسة والتأمل متخذاً لنفسه مكاناً قصياً ببطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس . يضاف إلى ذلك أن مكتبة يور يبيديس وما حوت من مجلدات اكتسبت شهرة واسعة في العالم الاغريقي وأشار إليها أريستوفانيس في « الضفادع » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبدأ يور يبيديس يكتب التراجيديا وهو في سن الثامنة عشرة وإن لم تقبل مسرحياته رسمياً ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام ٤٥٥ ق . م أي عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره . وحتى عام ٤٣٨ ق . م أي عندما قدم مسرحية « ألكيستيس » ــ وهي أقدم ماوصلنا من إنتاجه ــ كان قد نظم سبع عشرة تراجيدية . وفي الاثنين وثلاثين عاماً الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوبة بصورة ملفتة للنظر إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية . وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية إبان القرن الثالث ق . م كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يور يبيديس وكان من بينها ثماني مسرحيات ساتيرية . و يبلغ إجمالي مايعتقد أن يور يبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالي الاثنتين وتسعين من الترجيديات والساتيريات ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة . ومع قلة ماوصلنا من مسرحيات يور يبيديس إلا أنها تفوق عدداً ماوصلنا من زميليه الشاعرين الآخرين ايسخولوس وسوفوكليس مجتمعين . وجدير بالذكر أن يور يبيديس قد سبق سوفوكليس ــ بعدة شهور فقط ــ إلى الموت عام ٤٠٦ ق . م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما أسلفنا فإن مسرحية « ألكيستيس » هي أقدم ماوصلنا من إنتاج يور يبيديس التراجيدي . وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ ق . م كمسرحية رابعة أي حلت محل المسرحية الساتيرية التي كانت في العادة تأتي بعد التراجيديات الثلاث التي يتقدم بها الشاعر في اليوم المخصص له من المباريات المسرحية . وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألكيستيس بحياتها من أجل الحب . فهي تقدم على الموت طواعية في سبيل أن تنقذ زوجها الذي هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء . وهذا الزوج هو آدميتوس الذي كان قد استضاف أبوللون في قصره وأكرم وفادته ورداً على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة . فعندما اقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة شريطة أن يجد بديلاً له من الأسرة الملكية أو حتى فرداً من أفراد الرعية لكي يأخذ دوره ويحل محله في رحلة الموت . ولكن الملك لم يجد أحداً يفتديه بحياته متطوعاً حتى أبواه

الطاعنان في السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية في سبيل حياة ابنها الملك الشاب ! إلا أن ألكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلاً من زوجها إلى العالم الآخر. وفي أثناء قيام آدميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفاً عليه فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذي يعيش في ظله القصر وأهله . وبينما كان هرقل يعربد في كرم الضيافة الملكية و يعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم ــ وتحت الضغط ــ حقيقة الأوضاع فتأثر وصمم على أن يعيد ألكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها ـ وقد أنجز وعده بالفعل وعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر . والجدير بالذكر أن شخصية هرقل في هذه المسرحية تبدو نصف كوميدية بل ان المسرحية ككل لا تستقر بارتياح في صفوف الفن التراجيدي الخالص . وهذا شأن بعض مسرحيات يور يبيديس الأخرى .

وعرضت مسرحية « ميديا » عام ٤٣١ ق . م وموضوعها الغيرة القاتلة التي شبت حرائقها في قلب الزوجة التي تحمل المسرحية اسمها عنواناً . لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهربت من مسقط رأسها كولخيس مع ياسون حبيبها . وتزوجا وعاشا في كورنثة زمنا وأنجبا ولدين . لكن مالبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثة فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع ولكنهـــا ــ وهي التي كانت تمارس فنون السحر ــ أرسلت هدية مسمومة للعروس إنه رداء مغموس في مادة سحر ية ما أن لبسته العروس حتى احترقت وهلك معها أبوها أيضا . ولما عاد ياسون إلى بيت الزوجية يز بد و يتوعد وجد ميديا تمتطي عر بة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيليوس) ــ جدها الاسطوري ــ لكي ينقذها . وأمام ناظري ياسون ذبحت ميديا ولديه وقلذات كبدها ولم تسمح حتى بلمسهما . وتعد هذه المسرحية رائعة يور يبيديس بحق فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام في الحبكة الدرامية والتركيز في الحدث التراجيدي على شخصية البطلة . وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي في هذه المسرحية لم يعد في غالبيته صراعاً بين الإنسان والآلهة ــ كما هو الحال عند ايسخولوس ــ ولكنه صار صراعاً

داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الانسان ونفسه أو بعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الانسانية .

ومن الطرائف التي تحكى حول مسرحية هيبوليتوس أن يور يبيديس بعد أن اكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة كتب هذه المسرحية تعبيراً عن احتقاره للجنس الناعم برمته . والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الزوجة الخئون وتزوج أخرى فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى . على أية حال فقد عرضت مسرحية هيبوليتوس عام ٤٢٨ ق . م و بطلتها هي فايدرا التي وقعت في حب ابن زوجها الشاب العذري هيبوليتوس الذي كان غارقا في فنون الصيد بالغابات عازفا عن النساء وشباك الهوى . فلما صد هيبوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه انتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسيوس تتهم فيها هيبوليتوس ابنه باغتصابها عنوة . فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على ابنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه . و بالفعل استجاب له بوسيدون وعاد هيبوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشي تسبب في هلاكه . ثم ظهرت الربة أرتميس لكي تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن ألاعيب إلهة الحب والجمال أفروديت وعن طهارة و براءة هيبوليتوس ، فيندم ثيسيوس مر الندم على ظلمه لابنه الراحل . هذا ولايفوتنا أن ننوه إلى أن يور يبيديس قد ابتدع حيلة إنهاء مسرحياته بتدخل إله أو إلهة وهو تدخل يساعد البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية ولقد عرف هذا التدخل الإلهي عند النقاد بالحل الخارجي للعقدة على أساس أنه يأتي في الغالب من خارج الأحداث . أما المصطلح الأكثر شهرة لوصف هذه الحيلة فهو « إله من الآلهة » لأن الإله كان يظهر فجأة في نهاية المسرحية مرفوعاً على إحدى الآلات ليكون فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية .

وتدور مسرحية « هيكابي » ــ التي يحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤٢٥ ق . م ــ حول زوجة الملك الطروادي بر ياموس وهي الآن أسيرة لدى أجاممنون

ملك الملوك الإغريق وهذه الأميرة الأسيرة هي التي أعطت اسمها عنواناً للمسرحية . وبالإضافة إلى معاناة هيكابي الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية فإنها تتلقى الآن نبأ تقديم ابنتها بوليكسيني قرباناً على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق . ثم تأتيها أنباء أخرى محزنة تقع على أسماعها وقع الصاعقة فهي تفيد بأن آخر أبنائها بوليدوروس الذي كانت قد عهدت به إلى الملك بوليميستور ليصونه قد انتهى أمره هو أيضاً إذ قتله هذا الملك نفسه المؤتمن عليه . وتضرعت هيكابي إلى أجاممنون سيدها ومليكها وعشيق ابنتها كاسندرا أن يتيح لها الفرصة لكي تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية . وبالفعل تمكنت هيكابي من الانتقام بوحشية فقتلت ولدي بوليميستور أمام ناظريه ثم فقأت عينيه . ولكن بناء المسرحية ككل مفكك بعض الشيء .

أما مسرحية « أندروماخي » فيحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤١٩ ق . م وبطلتها التي خلعت اسمها على المسرحية هي أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادي أيضا . ولقد أصبحت هي الآن بدورها بعد تدمير طروادة أسيرة نيوبتوليموس الذي ولدت له ولداً ولكنه تزوج من هيرميوني بنت مينيلاوس من هيلينى ورأى مينيلاوس ضرورة التخلص من أندروماخي وابنها لكي يخلو الجو لابنته هيرميوني فتواصل حياتها الزوجية هادئة هانئة مع زوجها نيوبتوليموس ولاسيما أن هيرميوني عاقر . وكادت خطة قتل أندروماخي تنجح لولا وصول بيليوس الذي أنقذ الأم وابنها . وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميوني على الانتحار لولا وصول أور يستيس ابن عمها أجاممنون الذي أخذها معه بعد مقتل زوجها نيوبتوليموس في دلفي بتدبير من أور يستيس نفسه . وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لابأس به من الأوغاد والخونة الذين لايخفف وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس وأمومة أندروماخي الحنون .

ولا تشترك مسرحية يور يبيديس « الضارعات » أو « المستجيرات » مع مسرحية أيسخولوس بنفس العنوان في شيء سوى التشابه اللفظي في العنوان فقط . فمسرحية يور يبيديس تكمل قصة حرب « السبعة ضد طيبة » وهي مسرحية أخرى

لأيسخولوس . فبعد أن فشل الابطال السبعة المهاجمون في دخول طيبة لجأت أمهاتهن إلى إليوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة والواقع غرب أثينا بمنطقة أتيكا . وهناك شملهن ثيسيوس ملك و بطل أثينا بحمايته ورعايته وذهب بنفسه لغزو طيبة ولإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم وذلك لكي يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية . وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا في شخص ملكها و بطلها القومي ثيسيوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين . ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عرضت عام ٤٢٠ ق . م .

وقدم يور يبيديس مسرحية « الطرواديات» حوالي عام ٤١٥ ق . م و يقال انه شرع في نظمها بدافع شعور قوي بالمرارة انتابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضاري عندما دمروا جزيرة ميلوس التي لم يقترف أهلها ذنباً سوى أنهم اتخذوا موقف الحياد أثناء الحرب الدائرة بين أثينا واسبرطة ! ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن و يلات الحروب وعذاب المغلوب إذ استغل الشاعر أحسن استغلال مصير النساء الطرواديات اللاتي وقعن في الأسر مثل هيكابي وأندروماخي وكاسندرا و بوليكسين بل الأمير الصغير أستيانا كس .

ولقد أجلنا الحديث عن « أبناء هرقل » و « هرقل مجنونا » بعض الوقت مع أنهما تاريخياً يأتيان قبل المسرحيات الأربع السابقة وذلك لكي يتسنى لنا أن نشير هنا إلى أن يور يبيديس قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكي . وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية « إفيجينيا بين التاوريين » أو كما تسمى عادة « إفيجينيا في تاوريس » . وفيها يتبع يور يبيديس رواية اسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس وفحواها أن الربة أرتميس أنقذت إفيجينيا بنت أجاممنون فلم تذبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة وإنما حملت إلى بلاد التاوريين ، وهؤلاء القوم يعبدون أرتميس بطقوس غريبة فهم يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قرباناً على مذبح ربتهم ، و بوصول إفيجينيا إلى هناك اصبحت كاهنة معبد أرتميس وشرعت تشرف على هذه الطقوس . ثم جاء أخوها أوريستيس ــ الذي لم تتعرف عليه ــ مع صديقه

بيلاديس إلى معبد أرتميس بحثاً عن وسيلة لتطهير أيدي أوريستيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبوءات في دلفي . وطبقاً لطقوس العبادة المتبعة في المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قرباناً شهياً لأرتميس ولكنها تعرفت في اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتهما وهربت معهما . وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثتهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطىء لولا ظهور الربة أثينة التي أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشيئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس إلى بلاد الإغريق . ولولا هذا التدخل الإلهي لما انتهت التراجيدية بهذه النهاية السعيدة . وهكذا تلعب حيلة يوريبيديس « إله من الآلة » دوراً هاماً في تحديد معالم الشكل والمضمون لهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته .

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هي « إيون » وفيها يغتصب الإله أبوللون كريوسا بنت الملك الأثيني إريختيوس فلما وضعت كريوسا طفلها ألقت به في العراء وحمله أبوللون إلى معبده في دلفي . ثم تزوجت كريوسا من كسوثوس حليف أبيها فلما لم يرزق الزوجان بالخلف ذهبا معاً إلى أبوللون في دلفي هو لكي يستشير الإله في مسألة العقم وهي لكي تستفسر سراً عن مصير إبنها الذي تركته في العراء . وجاءت نبوءة أبوللون إلى كسوثوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد . ونفذ كسوثوس ماأمرت به النبوءة وكان هذا الانسان الذي أخذه من أمام المعبد و يعيش معه الآن في المنزل هو إيون أي ابن أبوللون من كريوسا التي لم تتعرف على فلذة كبدها وثارت على فكرة تبنيه إذ كيف تقبل أن تربي ولداً ظنته ابن سفاح لزوجها !؟ بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها واكتشف أمرها لجأت إلى معبد أبوللون هرباً من عقوبة الإعدام . وهناك أحضر لها كهنة المعبد « لفة » الطفل الذي كانوا قد التقطوه عندما وجدوه في العراء فتعرفت كريوسا عليها وعلى إبنها إيون من أبوللون . وهنا تظهر الربة أثينة لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة وتتنبأ بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية و يعود كسوثوس وكريوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد .

وعرضت مسرحية « هيلين » عام ٤١٢ ق . م وفيها يتبع يور يبيديس رواية اسطورية وردت عند الشاعر الغنائي ستسيخوروس (٦٤٠ ــ ٥٥٥ ق . م تقريباً) وفحواها أن هيلين الحقيقية زوجة مينيلاوس ذهبت لتقيم في مصر وصورة وهمية فقط هي التي ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت في الحرب المشهورة ! و بعد انتهاء المعارك يصل مينيلاوس مع هيلين الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر . وهناك يصيبه الفزع والدهش لوجود هيلين الحقيقية في قصر الملك المصري . و بعد اختفاء شبح هيلين أي هيلين الوهمية تتولى هيلين الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر وذلك بمساعدة أخويها المؤهين كاستور و بولديوكيس . وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يور يبيديس تشبعاً بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكي .

وقبل عام من تقديم « هيلين » أي عام ٤١٣ ق . م كان يور يبيديس قد عرض مسرحية « إليكترا » وفيها يقدم شيئاً جديداً يختلف تمام الاختلاف عن معالجة أيسخولوس في « حاملات القرابين » وسوفوكليس في مسرحية « إليكترا » لنفس الاسطورة . إذ يجعل يور يبيديس بطلته إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف أنه ماكان ليحظى بهذا الزواج الملكي لولا أن من يهمهم الأمر ــ أي كليتمنسترا وأيجيستوس ــ يريدان أن لا تنجب إليكترا نسلاً نبيلاً قد ينتقم منهم لقتل أجاممنون . ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لايعامل زوجته الأميرة معاملة الند للند بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاملها معاملة الأزواج . وهكذا يجري الجزء الأكبر من الحدث الدرامي في المسرحية لا في أجواء القصور العالية بل في كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس والنبلاء بسلوكهم من جهة وأبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى . ولعل هذه المسرحية هي أكثر مسرحيات يور يبيديس إظهاراً لميله نحو الواقعية وإن كانت لاتخلو من لمسات رومانتيكية .

وعرضت مسرحية « الفينيقيات » حوالي عام ٤١١/ ٤١٠ ق . م وتتكون الجوقة فيها من أسيرات فينيقيات جئن لاستشارة نبوءة دلفي ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التي تربطهن بها علاقة وطيدة لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس

الفينيقي جدهن . وجاء توقفهن بطيبة أيضا في وقت حرب السبعة أي هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بولينيكس بن اوديب المطالب بدوره في التربع على العرش من أخيه إتيوكليس . و يعلن العراف الأعمى تير يسياس أنه لايمكن إنقاذ المدينة من هذه الهجمة الشرسة إلا إذا قدم مينو يكيوس بن كريون الملك قرباناً . و يعترض الملك على ذلك بشدة ولكن ابنه الشاب الصغير مينو يكيوس يقدم روحه فداء للمدينة و يذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه . وعندئذ ينجح أهل طيبة في صد المغيرين و يعلن أن الأخوين الغريمين ابني أوديب على وشك اللقاء في مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا . ولكن أمهما يوكاستي ــ التي أبقى عليها يور يبيديس حية بعكس مافعل سوفوكليس في « أوديب ملكاً » ــ اندفعت لتحول بينهما ولكن كان الآوان قد فات وسبق السيف العذل فقتلت نفسها فوق جثتيهما بعد أن كان كل منهما قد قتل الآخر .

وفي عام ٤٠٨ ق . م قدم يور يبيديس مسرحية « أور يستيس » وهي مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تتركز حول شخصية هذا البطل الذي أعطى اسمه عنواناً للمسرحية . وقد انتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه إذ أخذت ربات الانتقام أي الإيرينيات يلاحقنه أينما ذهب فأصبنه بمس من الجنون . وفي حين هجره الجميع لم تبق إلى جواره سوى إليكترا أخته . وكانت مدينة أجوس على وشك إصدار حكم بإعدامهما وفجأة يظهر مينيلاوس وزوجه هيلين عائدين من طروادة . و يتوسل أور يستيس إلى عمه مينيلاوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئاً سوى الانتقام من قتلة أبيه أجاممنون أي من أمه كليتمنسترا وعشيقها أيجيستوس ولكن مينيلاوس يخذل ولدي أخيه اللذين بعد يأسهما من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقهما بيلاديس يخططان لقتل هيلين وهي سبب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب . ولكن هيلين تختفي بصورة غامضة في رحلة عجيبة للسماء لتُؤلِّهَ وتصبح الربة الحامية للبحارة ! و يلجأ أور يستيس وإليكترا إلى مينيلاوس عمهما مرة أخرى ولكن بصورة مختلفة هذه المرة . إنهما يهددان بقتل ابنته هيرميوني إن لم يتدخل لإنقاذهما . وهكذا تصل عقدة المسرحية ــ إن كانت هناك حقاً عقدة

درامية بالمعنى السليم — إلى الحد الذي يستلزم تدخل العناية الإلهية أو بعبارة أخرى اللجوء إلى الحيلة اليور يبيدية المعهودة أي « إله من الآلهة » . فيظهر أبوللون ويملي إرادة السماء التي ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد . ولعل هذه المسرحية هي أضعف مسرحيات يور يبيديس من ناحية الحبكة الدرامية .

ولم تعرض مسرحية « إفيجينيا في أوليس » إلا بعد موت يور يبيديس عام ٤٠٦ ق . م . و يقال أن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها إبنه قبل عرضها . وفي هذه المسرحية يضطر أجاممنون ملك الملوك الاغر يق — بناء على ضغوط رجال الجيش — إلى أمر زوجته كليتمنسترا بالحضور مع ابنتها الصغيرة إفيجينيا إلى أوليس حيث ترابط الأساطيل الإغر يقية استعداداً للإبحار صوب طروادة . وكانت حجته المعلنة إلى كليتمنسترا أنه سيتم تزو يج الفتاة من أخيللبوس بطل الأبطال الإغر يق ولكنه كان في الحقيقة ينوي تقديمها قر باناً للآلهة التي اشترطت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار . فلما وصلت كليتمنسترا مع ابنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة المؤلمة و بذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجينيا ولكن الفتاة الصغيرة نفسها و بعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكي تذبح قر باناً للآلهة وفداء للوطن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي ر بيع عام ٤٠٨ ق . م غادر يور يبيديس أثينا إلى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها أرخيلاؤس الذي أراد أن يحيط نفسه بالمفكر ين والأدباء الإغر يق . و يبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إله الخمر ديونيسوس البدائية . وهناك نظم إحدى بدائعه « عابدات باكخوس » و باكخوس هو اسم آخر لديونيسوس ومن الغر يب أن يور يبيديس في هذه المسرحية قد أعطى للجوقة دوراً أكبر من المعتاد في كل مسرحياته السابقة . على أية حال فإن هذه المسرحية تدور حول محاولات بنثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديونيسوس الجديدة . و باءت محاولا ته بالفشل والخراب والدمار لأن أجافي أم هذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى « المجذو بات » والتي انتهى بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس ابنها وأخذت ترفعه عالياً وهي ترقص

طرباً ظناً منها ــ وهي في حالة جنون ديونيسي ــ أنها قد افترست أسداً وفصلت رأسه عن جسده وهكذا يكون انتقام ديونيسوس إله الخمر والنشوة العنيف ، وهكذا يكون انتقام الآلهة الجدد و بطشهم بكل من يقف في طريقهم وهذا مايذكرنا بمسرحية أيسخولوس « بروميثيوس مقيداً » . على أية حال فلقد استطاع كادموس أن يعيد إلى أجافي وعيها المفقود وعندئذ لايوقف حزنها ولا يهدىء من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه الذي جاءها يبرر لها انتقامه الفظيع من الكافرين بعبادته و يتنبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة .

وإلى جانب مسرحية « ألكيستيس » التي سبق أن تحدثنا عنها صاغ يور يبيديس مسرحيتين أخريين حول اسطورة هرقل (١) الأولى هى « أبناء هرقل » وتدور حول أطفال هذا البطل الصغار وجدتهم ألكميني ــ أم هرقل ــ وصديق العمر يولاؤس وهوفي الأصل ابن أخ هرقل . لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون خوفاً من بطش يور يسثيوس العدو القديم واللدود لهذه الذرية . فلما أرسل الأخير في طلبهم رفض الملك الأثيني فأعلنت الحرب بينهما وجاءت النبوءات بأنه لانصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قرباناً للآلهة . فتقدمت ماكاريا بنت هرقل متطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة . وانتصر الأثينيون في الحرب . وأسر يور يسثيوس وقدم إلى ألكميني التي أصرت على قتله انتقاماً منه ومن الواضح أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية إذ أراد بها الشاعر أن يمجد مدينته أثينا في صراعها ضد إسبرطة وحليفتها أرجوس إبان الحروب البلوبونيسية . ولذلك يرجح أنها عرضت عام ٤٣٠/٤٢٩ ق . م أي بعد أن نشبت هذه الحروب . أما المسرحية الثانية عن هرقل فهي مسرحية « هرقل مجنوناً » التي سنتحدث عنها بشيء من التفصيل لأن موضوع التمرد والجنون يبرز فيها أكثر من غيرها .

لكن لنتوقف هنا بعض الوقت لنلقي نظرة سريعة على فن يور يبيديس التراجيدي . وسنلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقيه أيسخولوس وسوفوكليس لأنه لم يحاول أن يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفي عنا مثالبهم . فبرغم

الهالة الاسطورية التي احتفظ بها لهؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس ق . م وليس من وحي الخيال المحض أو من نسج الأساطير فقط . وفي كل مسرحيات يور يبيديس يبذل الشاعر أقصى مايستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لايرتفع كثيرا عن مستوى الفرد العادي . وهو أكثر مؤلفي التراجيديا الإغريقية اهتماماً بتحليل النفس البشرية و يبدي تورطاً ملموساً في أمور الدين بكل صوره . ولكنه تورط المتأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد . فهو عقلاني متشكك في معالجاته الاسطورية وآرائه الدينية . وهو في مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز ، وتظهر مقدرته الفائقة في ذلك المضمار من أغاني الجوقة . ومع ذلك فيشعر المرء بأن هناك شيئا من التفكك في أوصال البنية الدرامية اليور يبيدية حتى في أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة . إذ بوسع المرء في بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عن الأجزاء الحوارية ، حقا إن كليهما رائع في حد ذاته ولكنهما لايرتبطان ببعضهما البعض إلا ارتباطاً عضوياً والسبب هو أن دور الجوقة الدرامي عند يور يبيديس بصفة عامة قد تضاءل عما كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ماتكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية .

ARCHIVE

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليور يبيديس هي الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة التي لم تكن هي أيضا منسجمة تمام الانسجام مع عصر الشاعر . ذلك أن يور يبيديس كمفكر يحتل مكانة كبيرة كمتحدث باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان ــ لا اللاهوت ــ في مركز الكون . فلقد كان يور يبيديس ــ كما سبق أن ألمحنا ــ تلميذاً مخلصاً للسوفسطائيين الذين كان أحد روادهم وهو بروتاجوراس قد قال ان « الانسان مقياس كل شيء » . وأطلقت هذه القولة شرارة ثورة فكرية حقيقية في وجه التقاليد البالية ووجهت دعوة جريئة إلى الناس للبحث في كل شيء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وماإلى ذلك . وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة هو يور يبيديس نفسه فهذا مانلاحظه في كل مسرحياته . فمثلا كان يور يبيديس اول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية في بؤس تام و بثياب مهلهلة ، بل اختار بعضهم من أصل

وضيع ومع ذلك منحهم نبلاً في السلوك وعظمة متميزة في الاخلاق . و بغض النظر عن أنه بذلك يحدث تجديداً عميقاً في مفهوم التراجيديا السائد آنذاك فإنه أيضا يبرهن على تشبعه بالتعاليم السوفسطائية التي ترى أن الفوارق الإجتماعية والتفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسج العادات والأعراف . و بعبارة أخرى يريد يور يبيديس أن يضع مفهوما جديداً للنبل لايقوم على المولد والحسب والنسب بل على صفاء النفس وطهارة القلب .

و يستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضاً أن كل شيء في الدنيا له وجهان مما لايمنع أن ينشأ رأيان كلاهما صحيح . ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها فقد كانت الخطابة بكل أساليبها هي الجزء الجوهري في برامجهم التعليمية . ولذلك سيطر العنصر الخطابي على مسرحيات يور يبيديس مما يثقل على البنية الدرامية و يأتي أحيانا على حساب رسم الشخصيات و يضر بالمأساوية .

حقاً إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية نجدها في مسرحيات يور يبيديس . فالإنسان عنده لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة في هذا الوجود ، ينقاد لأوامرهم انقياد الأعمى أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكي يحصل في النهاية على الحكمة المستفادة . بل إننا نلاحظ في مسرحيات يور يبيديس إنعكاساً واضحاً لمقولة بروتاجوراس المعروفة « أنا لاأعرف شيئاً عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا ! وما هي هيئتهم ؟ هناك عوائق كثيرة تحول بيني و بين أن أعرف كل ذلك وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين وثانيها أن حياة الانسان مهما طالت قصيرة للغاية » . هكذا كان السوفسطائيون يتهمون بالكفر والإلحاد وعدم الاعتقاد في آلهة الأوليمبوس . ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا انسحبت ظلال هذا الإتهام على يور يبيديس نفسه وهو ابن الحركة السوفسطائية البار.

لقد كان يور يبيديس مؤلفا إنسانيا بكل معاني الكلمة لأنه كرس عبقريته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته وحاول الغوص في أعماقه وسبر أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية ، غيرة وخوف ، لذة وألم . ولهذا السبب نفسه كانت

النساء في مسرحياته ــ كما قد لاحظنا ــ يلعبن دور البطولة في الغالب لأن مسرح يور يبيديس في جوهره هو مسرح العواطف العنيفة والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكنونات النفس وهن الأكثر إظهارا للانفعالات بطبيعة الحال . وليس من الحكمة قط أن نتهم يور يبيديس بأنه عدو المرأة أو أن نصدق الروايات الاسطورية التي تقول إن النساء قد مزقنه إرباً إرباً بعد أن اشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع ! كما أنه ليس من الصواب أيضاً أن نعتبر يور يبيديس من أنصار المرأة ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التي تعرض لها في مسرحياته ــ كقضية الدين مثلا ــ كان دارساً متأملاً وباحثاً متشككاً ليس إلا . ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يور يبيديس جاءت نتيجة لمخالفته العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأثيني آنذاك والتي لا تنظر بعين الرضى إلى المرأة التي تجري سيرتها على ألسن الرجال قدحاً أو مدحاً .

وبناء على ماتقدم فلم يكن غريباً أن يتهم يور يبيديس في عصره بمختلف الاتهامات وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الريبة والانتقاد من قبل مواطنيه الأثينيين لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة فلم يكن على وئام وانسجام مع معاصريه لأنه كان تقدمياً ثورياً في آرائه متمرداً في كتاباته . ولذلك لم يفز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية كثيراً بل إن رائعته « ميديا » لم تفز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أي فشلت فشلاً ذريعاً . ومما يخفف من دهشتنا أن نفس المصير كانت قد لاقته رائعة سوفوكليس « اوديب ملكاً » ويبدو أن الروائع لاتحظى حتماً أو دوماً بالتقدير المناسب ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتركون مهمة هذا التقدير الموضوعي للاجيال التالية . ولقد هاجم شعراء الكوميديا ــ وعلى رأسهم أريستوفانيس ــ يور يبيديس هجوماً لاهوادة فيه . ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسرحية « الضفادع » على سبيل المثال . ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يور يبيديس وتفضله على الشاعرين التراجيديين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس . ومما يحكى في هذا الصدد أن

الأثينيين المسجونين في صقلية استطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يور يبيديس أن يحصلوا على امتيازات خاصة من سجانهم !. هذا وقد اتكأ الشاعر الفيلسوف الروماني سينيكا (٤ ق . م/١م ــ ٦٥م) على يور يبيديس أكثر من الشاعرين الآخرين . وبذلك شق يور يبيديس ــ أي عبر تراجيديات سينيكا ــ طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة سابقاً في ذلك زميليه الآخرين . ولا أدل على شيوع مسرح يور يبيديس من أن النصوص التي بقيت لنا منه تفوق عدداً ماوصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين .

حقاً لقد أثارت التجديدات التي أدخلها يور يبيديس على شكل ومضمون التراجيديا الإغريقية الشكوك وعدم الرضى في بداية الأمر فاعتبره معاصروه المتسبب في انهيار الفن التراجيدي وانقلبت الموازين وتبدلت المعايير فصار يور يبيديس إبان العصر الهيللينستي ــ أي بعد حوالي عام ٣٠٠ ق . م حتى نهاية القرن الأول ق . م ــ هو أفضل الشعراء التراجيديين . ومنذ ذلك الحين أصبح يور يبيديس في المقدمة من حيث الشيوع والذيوع وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود في شعبيته بين الحين والآخر حتى أنه كان يعتبر أحياناً رجلاً سيئاً ضل طريقه في الحياة فانشغل بنظم الشعر التراجيدي وماكان ينبغي له أن يفعل ذلك . ولاشك أن هذا التيار الانتقادي العنيف الذي يصحو أحيانا ويخبو في غالب الأحيان هو من تأثير هجمة أريستوفانيس الشرسة على يور يبيديس في « الضفادع » بصفة خاصة . وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يور يبيديس التي وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة فهي وإن كانت تفوق في العدد مجموع ماوصلنا من إنتاج الشاعرين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس إلا أن مسرحياتهما الباقية هي أفضل ماأبدعا . فكأن القدر والتاريخ كانا يقفان بالمرصاد ليور يبيديس ! ومن اليسير علينا أن نوضح عدم دقة ووجاهة هذا الرأي الساذج فنحن في الواقع لانعرف بالضبط طبيعة المسرحيات المفقودة من نتاج هؤلاء الشعراء الثلاثة جميعاً فكيف نقول أن ماوصلنا هو أسوأ أو أفضل مما لم يصلنا ؟

ومن أهم الاتهامات المسلطة على يور يبيديس انه أفسد التراجيديا وأفقدها رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الاسطورية لأبطاله وشخصياته . ومما لاشك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة وهو أمر باعد بين الشاعر وأهل عصره الذين كانوا يقدسون أبطال الأساطير والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوي العظمة والأبهة . ولكن هذه التهمة نفسها التي تباعد بين يور يبيديس وعصره تقربه إلى نفوس الأجيال التالية بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الاسطوريين ولعل في ذلك مايمكننا من تقدير مدى جرأة يور يبيديس المتمرد على معتقدات زمانه . وجدير بالذكر أن الواقعية الملموسة في مسرحياته ليست واقعية فوتوغرافية ولكنها ذات طابع شعري خيالي كتلك الواقعية التي ظهرت إبان العصر الإليزابيثي في إنجلترا وإن كانت واقعية يور يبيديس الشاعر الاغريقي أكثر صقلا وأعمق فنا .

ومن أبرز الانتقادات التي عانى منها يور يبيديس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبعاً بالشر مما هم عليه في الأساطير أوحتى أكثر مما تقتضي الواقعية الفنية . وقيل أيضا أنه سلط الأضواء الساطعة على الجانب الوضيع للنفس البشرية . وما أسهل الرد على مثل هذه الانتقادات و يكفي أن نذكر أصحابها بأن يور يبيديس الذي قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس في « هرقل مجنونا » وميلاوس في « هيليني » هو نفسه الذي أبدع في رسم شخصية الزوجة الوفية النادرة ألكيستيس في المسرحية المسماة باسمها . وهو أيضا الذي يقدم هرقل في مسرحية « هرقل مجنونا » بطلاً ذا عظمة وفضيلة لاينكرهما ناكر عنيد . بل إن شخصيات يور يبيديس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص فياسون على سبيل المثال في مسرحية « ميديا » ذلك الرجل الذي أنكر الجميل وغرق في أنانيته المرذولة أظهر حناناً أبوياً لانظير له وحزناً بالغاً ينفطر له القلب في المشهد الأخير للمسرحية بعد قتل ولديه . ولاشك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف و يسترد له شيئاً من الحب فهو على أقل تقدير ليس إنسانا شريرا أو كريها تماماً . ونفس ميديا تلك المرأة الغيور التي قتلت ولديها بيديها و بسبب الحب ليست أيضا

خالية من المشاعر النبيلة و يكفي أن نتذكر أنها في الأساس المرأة التي ضحت منذ البداية بكل شيء من أجل حب زوجها فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا من اللحظة الأولى . صفوة القول أن يور يبيديس يمازج و يزاوج بين الخير والشر ، الحب والكراهية ، النبل والخسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته وذلك طبيعي لأنه من أبجديات الفن التراجيدي السليم .

وقديماً قال أرستوفانيس أن تركيز يور يبيديس على العاطفة الجنسية في مسرحياته أمر لايتفق مع وقار الفن التراجيدي . ولحسن حظ يور يبيديس أننا لايمكن أن نقبل آراء أرستوفانيس هذه ولو تبنينا مقاييس ومعايير أثينا القرن الخامس ق . م نفسها . لأن اتهام أرستوفانيس لزميله يور يبيديس باختيار « أساطير الحب الشاذ » وكذا « النساء الزانيات » و « الزيجات غير المقدسة » عن عمد هو اتهام مرفوض لسبب بسيط جداً وهو انه ليس هناك أكثر شذوذا في الأساطير من اسطورة أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه . ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته ـــ بل رائعة العقل البشري كما يرى البعض ـــ « أوديب ملكا » . أما أولئك الذين لازالوا ينتقدون يور يبيديس لأنه يتناول دراسة العواطف الجنسية الحادة عند بعض النساء فعليهم أن يغمضوا أعينهم وهم يطالعون معظم النتاج الروائي والشعري ، المسرحي والتلفزيوني والسينمائي السائد في أيامنا هذه ! وليست هناك بين شخصيات يور يبيديس النسائية من هي أكثر حدة وشذوذا من فايدرا في مسرحية « هيبوليتوس » ولكن يور يبيديس من بداية المسرحية يوضح لمشاهديه وقرائه أن فايدرا وقعت ضحية تصارع الآلهة فهم الذين أصابوها بهذا الحب الشاذ تجاه ابن زوجها ولقد قاومت بشدة وفشلت وكانت المربية هي التي كشفت أمرها وفي النهاية انتحرت فايدرا هرباً من الخزي والعار وفي ذلك تطهير لها ولسيرتها . ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار مابذله يور يبيديس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقيا ودراميا إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التي يقلد بها و يعارض هذا الشاعر الفيلسوف الروماني الأنموذج الاغريقي أي مسرحية يور يبيديس . فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا امرأة فاجرة

منحلة لا تتردد في السير على طريق الرذيلة ولا تقاوم في إصرار إغواء شيطان الحب . (٢)

وكما سبق أن ألمحنا فإن تأثير يور يبيديس على المسرح الأوربي منذ عصر النهضة يفوق تأثير أي شاعر تراجيدي إغريقي . ولايتسع المجال للدخول في تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يور يبيديس على ميلتون وراسين . ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يور يبيديس وهي « أندروماك » و « إفيجيني » و « فيدر » كما أثارت مسرحية يور يبيديس « ميديا » شاعرية بايرون . أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أي جوته فقد كتب « هيلينا » و « إيفيجيني » مستلهما يور يبيديس وفنه . وجوته هذا هو القائل أن كل الذين ينكرون عظمة يور يبيديس ليسوا إلا بؤساء يرثى لهم بسبب عجزهم عن استيعاب سر عظمته أو هم دجالون لاضمير لهم يرتدون بهجومهم عليه أن يضخموا في ذواتهم . وليس بوسعنا إلا أن نعترف لهم بأن هذا الهجوم من جانبهم قد نجح فعلاً في أن نعطيهم حجماً أكبر بكثير مما يستحقون في الواقع !

« هرقل مجنوناً »

كان العنوان الأصلي لهذه المسرحية هو « هرقل » أو « هيراكليس » . أما العنوان « هرقل مجنونا » الذي صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة في طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية . ولقد عرضت هذه المسرحية حوالي عام ٤١٦ ق . م ولم تنج من الانتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن . فقيل أن بناءها الدرامي مفكك على أساس أنه لاعلاقة بين مايقع قبل وصول هرقل من هاريس وماهو بعد ذلك من أحداث . وقيل أيضا أنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل من جهة وجنون البطل نفسه من جهة أخرى . وأصحاب هذه الانتقادات يغفلون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت وسعادته الأسرية كبطل عاد تواً من العالم السفلي . ونُذَكِّر المنتقدين للبنية الدرامية في هذه المسرحية بأن هرقل الغائب في الأجزاء الأولى منها كان حاضراً طول الوقت لابجسده وإنما بكل مايقال عنه من

السطور الأولى وحتى وصوله فهو لم يغب عن تفكيرنا لحظة واحدة بل إن مصير كل الشخصيات كان معلقاً بوصوله هو. إنه إذن الغائب بجسمه الحاضر بفعله وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شيء. إنه رب هذه الأسرة المهددة وهو المنقذ المنتظر. ولقد وصل في النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة ولكنه في نوبة جنون حطم كل الذي أنجزه تواً وهدم مابنى وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التي تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولي من أهم منابع المأساوية في المسرح الإغريقي وماتلاه من مسارح بصفة عامة.

إن هرقل الذي طهر الدنيا كلها من المخاطر والمخاوف ونشر في ربوعها الأمن والأمان حتى أنه ذهب إلى العالم السفلي فقهر قوى الموت وعاد حياً وهو يجر الكلب الحارس لهاديس أي كيربيروس وهو غنيمة ثمينة لا تعلوها غنيمة أخرى في القيمة وفي الدلالة على مدى الانتصار الكاسح الذي حققه البطل في عالم الموت بعد أن أصبح قوة لا تقهر في عالم الحياة. هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وفلذات كبده أسرى الخوف والهوان فهم في طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعني ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله. وحتى بعد انتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم تحل كارثة أكثر خطورة وفتكا بالبطل وأسرته لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم تواً ــ فيما عدا أبيه الذي بلغ أرذل العمر ــ وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب النفسي والألم ويوشك على الانتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسيوس ملك وبطل أثينا قد وصل تواً ولازال يذكر فضل هرقل عليه فالأخير هو الذي أنقذه من البقاء في العالم السفلي سجينا مدى الدهر فيمد له يد العون ويبث فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المميزتين لسيرته الأولى. ويستجيب هرقل لنصائح ثيسيوس ويعدل عن الانتحار.

المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن اكتشف جريمته ولذلك أخفى وجهه حتى

لايرى نور الشمس فيدنس طهارتها بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسيوس حتى لايلوثه . وهذا السلوك يذكرنا بما فعله « أوديب ملكا » عند سوفوكليس الذي وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقأ عينيه لكي لا تقع عليهما أشعة الشمس النقية . ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيهما ينبغي أن تؤخذ لصالحهما لا أن تحسب عليهما . لقد ارتكب كل منهما ماارتكب من ذنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان ولكن عن غير قصد ودون وعي و بسبب الجهل بالحقائق أو الجنون ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابهما النفسي واعترافهما بالذنب كل تلك الأمور إنما هي وسائل المؤلف التراجيدي لكي يؤكد عظمة هذا البطل المعذب أو ذاك و يدعم براءته من ارتكاب جرم متعمد مع سابق الاصرار والترصد .

وتبدو قصة ليكوس الملك الطاغية في هذه المسرحية « هرقل مجنونا » وكأنها من ابتداع الشاعر . ومما لاشك فيه أن إدخال ثيسيوس في الاسطورة وإنقاذه لهرقل من اليأس والضياع ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا في نهاية المسرحية كل هذه العناصر إن هي إلا إضافات وتجديدات أدخلها يور يبيديس على الأسطورة لأسباب وطنية . فقد أراد بها أن يمجد مدينة أثينا وملكها الاسطوري فكلاهما يظهر في المسرحية مثالاً للصدق والإخلاص وفعل الخير والفضيلة بصفة عامة . ولكن أكبر تجديد أدخله يور يبيديس على الاسطورة هو المتمثل في مخالفته للروايات الاسطورية الأقدم . فقد جعل جنون هرقل يقع في نهاية حياته أي بعد إتمام أعماله البطولية الخارقة و بذلك استطاع يور يبيديس أن يخلق من هرقل بطلاً تراجيديا من الدرجة الأولى فهو البطل الذي هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن فوق وتحت الأرض وعندما جاء ليقطف ثمار انتصاراته أي ليعيش منعماً سعيداً مع زوجته وأطفاله خطفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية ، فحلت عليه مصائب جد قاسية إذ فقد كل شيء في نوبة جنون لا ذنب له فيها . ولكنه عندما عاد إلى وعيه و وقف عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المرير أو التخلي عن الحياة في جبن و استسلام للموت اختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة . وهذه كما يقول كيتو أنسب نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة انتصارات هرقل أي انتصاره على نفسه . لقد وضعنا الشاعر في النهاية و بعد أحداث مفجعة أمام روح نبيلة تتعذب وتتألم . ولم ينه

يور يبيديس المسرحية بإله من الآلهة كعادته وإنما بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها . (٣)

إن يور يبيديس لايعالج في مسرحية « هرقل مجنوناً » مسألـــة الحرب أو المرأة ــ وهما الموضوعان المفضلان لديه كما رأينا ــ ولكنه يتناول تحليل شخصية رجل غير عادي هو هرقل فكتب مسرحية مرتبة الأحداث في خط درامي متعرج حافل بنقاط الصعود والهبوط ولكنه ينتهي نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل . ولكن هذه المسرحية اليوربيدية أكثر من غيرها إظهاراً لروح الشاعر المتمرد بعنف ضد البنية السوداء الكامنة في الطبيعة والمترصدة للإنسان . وإلا فلماذا تعاني شخصية فريدة مثل هرقل !؟ ذلك البطل الذي عندما يظهر امامنا لأول مرة عائدا من هاديس نراه في قمة النصر والنشوة وفي أوج العظمة والقوة ولايمضي وقت طويل حتى نراه وقد انهار تماماً وصار حطام إنسان مطروحاً على الأرض منكس الرأس ! ولعل ذلك هو مادفع عالماً مثل نوروود إلى القول بأن هرقل في هذه المسرحية ليس مخلوقاً خارقاً للطبيعة أو بطلاً نصف إله . فحتى اعماله البطولية ــ كما يرى نوروود ــ وإن كانت عظيمة فهي لاترقى إلى حد المعجزات ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدي على أسرته أثناء غيابه . فإذا كان هرقل ابن زيوس حقاً و بطلاً قوياً محبوباً كيف استطاع ليكوس أن يهدد أفراد أسرته مهما طال غيابه ؟ كيف لايخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة ؟ هذا كله يعني ــ في رأي نوروود ــ أن يور يبيديس قد أراد أن ينزل هرقل من عليائه البطولية إلى مستوى البشر . إنه في المسرحية إنسان مميز وليس غير ذلك . (٤)

و يقول بارمينتييه في المقدمة التي كتبها لمسرحية « هرقل مجنوناً » في طبعة بيديه الفرنسية أن يور يبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينقي صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب و يقدم لنا هرقلاً جديداً ليس فقط فاعلاً للخير وإنما أيضا خادماً للبشرية . فهو في هذه المسرحية ابن بار وأب رحيم وزوج مخلص وصديق محبوب ، إنه قبل كل شيء ــ والرأي لازال لبارمنيتييه ــ بطل قادر على تحمل عذاب معنوي يفوق بكثير ألمه الجسدي . (٥) أما إهرنبرج فيرى أن يور يبيديس قد رفع هرقل في هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصوره بطلاً ذا أمجاد

متلألئة ، فاعلاً للخير من أجل كافة البشر ، إنه مصدر زهو وفخر لأبيه أمفيتريون العجوز وهو نبع الوجود والاستمرار في الحياة بالنسبة لزوجته ميجارا . فنعم الإبن ونعم الزوج ونعم الأب ! إنه أنموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الآدمية في أرقى صورها . و يعتبر موري هرقل يوريبيديس مثال الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس ق . م ولأرنولد توينبي عالم التاريخ المشهور رأي في الموضوع إذ يقول أن يوريبيديس الذي كان قد حاول أن يحفظ لهرقل بعض شيم البطولة في مسرحيته « ألكيستيس » قد رفعه في « هرقل مجنوناً » إلى ذروة البطولة الحقيقية ومصاف الأبطال النادرين . (٦)

و يسخر يوريبيديس في هذه المسرحية (بيت ١٣٤٠ ومايليه) من المعتقدات الاسطورية البالية ، التي تلصق بالآلهة جرائم الزنا والسرقة والخداع والكذب وماإلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات السماوية . و بغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والمتمردة على المعتقدات البالية فإن مايقوله يوريبيديس في المسرحية يعطي لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية . و يبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بإله قوي الإرادة قويم السلوك كامل الصفات لايحتاج إلى شيء خارج ذاته . وفي إحدى الشذرات المتبقية من مسرحيات يوريبيديس الضائعة المشهورة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الثائر : « عندما ترتكب الآلهة شروزاً فهي بالقطع ليست آلهة » . أما في مسرحية « هرقل مجنونا » فيرسم لنا المؤلف طريقا للتخلص من الخزعبلات الاسطورية الدينية . فبعد أن قتل هرقل المجنون أولاده وأمهم وعاد إلى وعيه أخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضي التقاليد الدينية التي تحرم الانسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس . فلما قدم ثيسيوس خشي هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الابتعاد ولكن ثيسيوس يرفض و يقول كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب ؟ ثم يتساءل وكيف يمكن لبشري أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر ؟ وذلك على اعتبار أن الشمس قوة إلهية . وهكذا أقنع ثيسيوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطالع السماء ويحملق في الشمس . و بذلك نجح بطلا يوريبيديس في أن يمزقا معاً كل حجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المتعلقون في تلابيب الخزعبلات .

المصادر

١ ــ عن هرقل واسطورته راجع مقدمة مسرحية «هرقل فوق جبل أويتا» تأليف سينيكا ترجمة د. احمد عتمان (سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٣٨ الكويت مارس ١٩٨١).

٢ ــ أنظر مقالنا «فايدرا . دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوريبيديس وسينيكا وراسين» مجلة «الكاتب» القاهرية عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢ ــ ص ٨٣ وعدد رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦ ــ ص ٤٤.

٣ ــ H.D.F. Kitto, Greek Tragedy. A Literary Study (Third edition, London 1961) p. 236.

٤ ــ G. Norwood, Greek Tragedy (Fourth edition 1948repr. 1953), p. 231-232

٥ ــ Op. Kitto, op. cit., p. 236

٦ ــ Ahmed Etman, The Problem of Heroclés apotheois in the "Truchinioe" of Sophcles and in "Hercules Oetaeus" of Seveca (Athens 1974), p. 77 n. 5

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نداء
الى عمّال البترول

قصيدة : اتيليو جورجي كاسطلبوجي *
ترجمة : مصباح عبدالسلام

ليس القلق الاجتماعي فقط ماثلاً في هذه القصيدة .... ولكن كذلك ــ كما يشير غيجيرمو آرا عندما تعرض للحديث عن مؤلفات الشاعر « عقلية دائمة وتأمل مستمر في الوجود » .

ان ما هو يومي يتلاحم بعالمه الشعري وقد تحول من خلال رؤيته الغنائية الى مجاز الحس الخالص .... ان اثاره وحتى كل قصيدة من قصائده تنطوي تحت لواء « الغنائية والملحمية »

اتيليو جورجي كاسطلبوجي

ــ من مواليد بوينس ايريس ١٩١٩

ــ اعماله المنشورة :

١ ــ الارض المدعمة ١٩٥٢
٢ ــ رجال باطن الارض ١٩٥٤
٣ ــ دفتر الاخبار ١٩٥٦
٤ ــ قصيدة الحارة ١٩٥٩
٥ ــ امام القلب ١٩٦٠
٦ ــ مصير بوينس ايريس ١٩٦١
٧ ــ الهادي ١٩٦٣

انزع من تحت التراب قلبك العذب
ايها العامل الغارق بين اللهب الهائل للبترول
بحيرتك الذهبية المرة
فوق نو يرات قديمة
ونجوم دفينة تصعد

التفت
تأمل هذا القنال يتولد
غابة من حشرات سائلة
جدوال تجرفها ومستنقعات
وجياد شديدة السمرة

انظر الى هذا السائل الكثيف
هذا العزف الخصب
هذا النبض الازرق
الذي من ضروع الارض ذاتها
ينمو
كشجرة كرز قاتمة

أو كخبز فوسفوري
تولد تواً وتفتح

لا تسمح
لا تسمح ان تهاجر مياهه العجيبة
ولا حر يقه العميق
الذي اخصبته سيول كثيفة غابية
ولا كحولا ته السردابية

أيها العامل اللطيف
قليلاً عن عادة الغناء ليلاً تنازل

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

دع الاناث الناعمة المراقة في الغناء
الاساطير النائمة
آلات الزمن النباتية
وأبَداً لا تنس
الزخم الحار الذي من دمك
هذا الزيت الكثيف العاصف يعتصره
كريح أو خشرم
من فراشات متقدة خفية

اسمع ازيزْ حَامِلات البترول
قحها المحيطي ذو امتداد أرضي
هذيان سُداسي لظلال عمودية
واسمع هذا البلاغ
هذا البلاغ الذي تلقيته
على سمعك امطار طبيعية

دع الخلايا الذهبية قليلاً تدمى
الفواكه المحجوزة هناك أسفل
النباتات الداخلية الخصبة
واسمع هذا البلاغ
هذا البلاغ الذي يسمو
الذي في الرنين الاصم للبترول يسمو
في خاصرة صيف ريفي
وفي شَعر الحيوان البري
الذي من مركز مولدي
لاميركا العجفاء كصوت ينطلق
عن البحر قد علمنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن البراميل الكثيفة
التي في الخمارات الوقورة
نحو الشمال تسافر
تحمل للارض اقماراً مخصبة وللشمس
وجذور للعرق والدم
قد علمنا
عن الجوع الذي اللحم ينهش
عن الانسان الذي يحمل نخلاته المزيقة الاحلام
عن الظلم الممتد
على جلد اميركا كجرح دامس
لذا اليك سعينا
اتينا
الى طوقك الاستوائي الغافي
الى دبالك السردابي ذي اخشاب الفية
ولك نقول
ابعد الاغاني البحرية السمراء
اترك خطوط الموت
واسمع اخي
هذا التمرد الجاثم كمعدات جديدة
على فم الغد
لنوقف البكاء جثنا
ونوقد بيارق الدم القمحية
ومن اجل الخبز نناضل والنجوم
اتينا
لبناء خزفية المستقبل العذبة
لنقهر السنابل الهاربة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولنحافظ
من اجل قوتك ذات الاراضي الوليدة
كل نبض دوري
من جنس مليء بحيوانات وصراخ تعتصره
اليك مقاطع رجولية نحمل
عصافير الغناء المهاجرة
التي في الكواكب العاصفة للريح تصل
تُقَبِّل الكلمات الخالدة للارض
الي اصغ اذن
نريد مثلك ان نعرف اين الفجر
اين الماء واين النور
ومعنى الحياة العميق
نريد ان نعرف مثلك اين الغناء
اين ثمار العمل
اين
اين غاره المجهول الاصيل
نريد مثلك ان نعرف عن الوانه
اين عصارته الزخمية
اين معمله المتدفق
بالمرجان او الزيت
اين
و يوزع مصابيحه الاكثر نظافة
وغلته الزرقاء
وعرقه من انداء شفافة قاسية
وسقاط مسحجته الشريانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنحدرة بين نحاسات مبحوحة

عمودية

من اجل ان يكون الانسان انساناً
انسان
فقط
لكن انسان كامل
ماذا من يديك تنتظر ؟
اربما لم ترايماءة البترول ؟
الم تر الموحل العاري المتجرد
يبخر زخم اطفالك ؟
الم تر الواقع الاخضر
الذي ابعد من الشفاه والنباتات يرقد ؟
ماذا تنتظر ؟
ماذا تنتظر ؟
انظر
التفت
خذ قبضتيك المنسيتين الطافحتين بالحياة
شدد اكثر
اكثر
صدرك المعطاء كبروفيل الريح
وفي ضاحية الصراع نفسها اطلق
كل هذا النهر الانبوبي الهادر
الذي في يديك يستفيق
من عمق الارض قافزاً
كلام جديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن التيه ..

وعن المجنون أيضاً ..

دراسة : فرج مكسيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمهيد لا بدّ منه

في بعض مراحل الزمن .. تنطبق قوانين البحر..
حتى على واقع الفن والفكر
أحيانا يعتريه الهياج والرعونة . وأحيانا
يشوبه الركود والأسونة
وكالبحر أيضاً .. يتمخّض عن الزّبَد الذي يذهب جُفَاء
ولا يطفو عليه سوى الأوشاب والجثث
بينما تكنّ في أعماقه .. محارات اللؤلؤ

والمنطق يفرض علينا ..
إذا كنا في البحر
فلنفعل ما يفعله البحَّارة
والبحّار الحيّ .. لا يكفّ أبداً عن تحريك المجداف
مهما كانت أحوال الجوّ وأحوال القلب
فتحريك المجداف ضرورة
حتى ان لم يسر القارب
فعلى الأقل
يحتفظ بتوازنه المطلوب
ومن أجل التوازن والاتزان
تعاودني الرغبة في إعادة النظر إلى تراثنا الفكري المعاصر
الذي أبدعه الروح العربي في سنوات الطرح الروحي
التي سلفَتْ .
ربما رغبة في تجديد العلاقة بهذا التراث
وربما رغبة في تفنيد ما حيك حوله من أحكام
وربما لاختباره مع الزمن
وآخر (الرّبمات) .. أنه قدرُ جيلنا من الكتاب
الذي تحمّل بأمانةٍ .. أمانة الكشف عن الروّاد
انه الجيل الذيّ أضاء الطريق أمام نجيب محفوظ و يوسف
ادريس .. واكتشف عوالم السياب والبياتي وأدونيس ..
اكتشفها بحب وهلّل لها فعرّف الناس بها وقادهم إليها بينما لم يحظ
هذا الجيل المحبّ بمن يرّد جميله
لان الجيل الذي تلاه غارق في ذاته
والغرقى .. لا ينقذون أحداً . ولأن الجيل الذي سبقه تعوَّد أن
يأخذ فقط ولهذا .. لم يظهر مستوى جيلنا
لأن أحداً لم يقرأنا بحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه هي القضّية
واستمرارا في حمل المسؤولية
سوف أحاول بين الحين والآخر
أن أعيد النظر فيما سبق فيه النظر
من أعمال فنية سابقة
وحبذا لوتجاوبت معي قلوب من جيلنا المحبّ المهجور
فإنْ كنا لم نستطع أن نحرك الدنيا
فقد نحرك الآخرة
على حدّ قول الإلياذه

□ □ □

سوف أعيد فتح مسرحية « ليلى والمجنون » للشاعر صلاح عبدالصبور
لقد أثارت هذه المسرحية كثيرا من النقاش والجدل
ودفعه ، إلى كثير من التأمل والإثارة
وحول هذا العمل الفني الجاد .. أقدّم محاولة للاستبطان والفهم
محاولة لا تدّعي المعرفة وإنما تبحث عنها .. لا تجند النظريات تجبه بها العمل .. وانما
تتقبل بمرونة وحب معطياته و وعوده واغلة في المنطقة المضيئة الخطرة .. بين الأصل
والظلّ
بين الواقع والحلم .. بين الوجود والرؤيا
ان « ليلى والمجنون » هي قضية الثنائية البشرية التي يوحدها الحب
فيسحقها الواقع
لقد تكررت هذه القضية في عديد من الصور في الميثولوجيا والابداع الفني فمنذ
ايزيس واوزوريس وعنتر وعبلة وروميو وجوليت حتى حسن ونعيمة و ياسين وبهية
إلى قصة حب التي تحولت إلى فيلم
تواجهنا فكرة العلاقة النقية التي لا بد أن يلوّثها الواقع
كأن هذه الأعمال الفنية التي أبدعها العقل البشري .. تقول لنا ان واقع الإنسان

غير مهيأ لاستقبال مثل هذه العلاقة النقية
هل تحرضنا هذه الأعمال ضدّ الواقع المعاش ؟
هل تدفعنا إلى تعديل هذا الواقع المائل حتى يستوعب الحلم ..
وحتى يكون على مستوى طموح الروح الإنساني ؟
أم أنها تحصّننا بالمصل الواقي ضدّ الفجيعة المنتظرة
باعتبار أنّ خيبة الأمل في المثل العليا هي قدر الإنسان في كلّ زمان وهو قَدَرٌ ضروري ولا فكاك منه ؟

ثمّ .. إذا كانت خيبة الأمل حتمية بشرية .. فلماذا هي كذلك ؟
هل لأن الواقع ــ كما اسلفنا ــ معدن خسيس ؟ أم أن العلّة تكمن في الذات الإنسانية نفسها باعتبارها منتجة لواقعها ؟
ربما نعثر على بعض الاجابات عن هذه التساؤلات حين ندخل عالم ليلى والمجنون الذي صنعه الشاعر صلاح عبدالصبور.

سوف يقدم لنا صلاح شخصياته بمجرد دخولنا من الباب
فشخصيات المسرحية ماثلون أمامنا منذ المشاهد الأولى
سواء بالحضور الشخصي أو بالاشارة إليهم
سعيد .. وحسّان. وحسام وزياد وليلى وحنان وسلوى والأستاذ
هؤلاء الأشخاص العصريون .. الممتلئون حياة .. ورغبة في الفعل
هل يوظفهم النصّ لخدمة حدوتة معادة ..
تحكي الحب والخيانة والموت والفشل في إطار العلاقات الصغيرة التي تحدث كل يوم وفي كلّ مكان وتنتهي في ظل الديالكتيك الطبيعي للأشياء ؟

إذن ..
أية إضافة وأيّ ثراء أفدناه ؟
وما الفرق بين مجنون ليلى ومجنون صلاح عبدالصبور والمجنون وليلاه لأحمد شوقي ؟

لقد تناول شوقي أسطورة قيس وليلى وهو يزمع منذ البداية ومع سبق الإصرار والترصد أن يفسح لها مكانا في صفحة الحوادث التي يختزنها الذهن البشري من

قراءاته في الجرائد اليوميّة السيّارة ومن حكايات المقاهي والبيوت ومَشْك السير.

لقد أراد شوقي للأسطورة أن تصبح واقعا.

ففصلها تماما عن عصر كتابتها بحيث يتلاشي أيّ ظلٍّ للحداثة والعصريّة فيها وبحيث تصبح الأشعار التي نسبت لقيس بن الملوح مضارِعةً للأشعار التي نحلها شوقي لقيس.

أما عند صلاح .. فالأمر مختلف .. وربّما مقلوب

فقد اختار لقصّة الحب أن تكون مسرحا داخل المسرح

ــ إذ ليست هي غاية النصّ .. بل وسيلته

ــ بهدف ألا يقوم بيننا وبين قصة الحب حائط رابع وبهدف أن نظلّ خلال السرد المسرحي للأحداث ...

مستقلين ومتمتعين بصلاحيات الفهم والحكم ..

متخلّصين من شبكة الإيهام التي كانت تطرح في بحر المسرح القديم لافتراس وعي المتفرجين.

إنه استقلال شبيه بالاستقلال البريختي .. وإن لم يكن هو.

قصة الحبّ هنا .. تظلّ وهما .. وتظلّ أسطورة بالقصد

انها تبدأ بعد بداية المسرحية ...

وتنتهي قبل نهايتها

بل هي تتوقف في الطريق مرات كثيرة. وأحيانا تنسحب تماما لتمارس الشخصيات وجودها كشخصيات ..

وهذا هو بعض أهداف المسرحية.

انه شكل مسرحي قريب من تكنيك كزانتزاكس في رواية «المسيح يصلب من جديد»

فالممثل هنا ليس غابا أجوف تنفخ فيه الحكاية.

وإنما الحكاية هي الغاب. لقد وجدت من أجل كشف أعماق الممثل وتعريته مسرحيا.

ثم أيّ فرق هائل هذا الذي نلمسه بين شعر الحب الذي يعبّر حقاً عن سعيد وعن ليلى بكل ما فيها من هموم الفرد وهموم العصر و بين شعر الحب الذي أراد له شوقي أن يعبر عن ليلى وهمية وعن قيس أكثر وهما .

ليست « ليلى والمجنون » اذن حادثة تحكى بما يليق بها من الأسى والشفقة ولا هي قصة تختصر في مقدمات المقالات النقدية .

انها جزء من وجود حيّ حقيقي لأشخاص أحياء وحقيقيين .

انهم أشخاص مفروزون بعناية ومختارون بتمحيص .. فما السمة المشتركة التي تجمع بينهم ونتعامل معهم على أساسها ؟

ــ طالما إن المسرحية مسرحية أشخاص يعبرون عن فكر

ــ وليست مسرحية حكاي .. أليس هؤلاء .. مجموعة من المثقفين ؟ بعضهم شعراء و بعضهم كتاب و يعملون في دار صحفية ؟

اليسوا هم الفئة المضروبة من الخارج والداخل المقضي عليها بمعاناة الذات ومعاناة العالم ؟

الفئة الباحثة عن الخلاص في السياسة أو الفن أو الحب والتي تجد الخلاص أخيرا في الجنون أو التصوّف أو الأمل في تغيير الواقع

انها الفئة التي تراوغ من أجل أن تستمر في الاحتمال وتناور حتى لا يفلت الحلم من يدها ..

الفئة التي ينبض فيها وجدان مصر وتلتهب فيها أوجاع مصر وتتحرك تحت وطأة فكرة قهر ية مرضية بانها خلاص مصر وأن المنقذ يخرج من صفوفها

ــ كان هذا هو الفكر الذي يسود المثقفين زمن كتابة المسرحية وحتى السبعينات لكن الإطار الفكري المعاصر قد تغيّر تماما ــ

سعيد وحسام وحسان وسلوى والأستاذ ..

هؤلاء هم المثقفون وهذه أمراضهم

فمن تكون ليلى ؟؟

تلك المختارة بالاجماع لأن تكون البطلة .. والتي تحمل اسما لا يتغيّر بين الواقع والوهم .. والتي تمور بالخصوبة والرغبة في العطاء واحتضان العالم .

جسمي يتمنّاك كما تتمنى النار النار

والتي تؤثر الصمت لأنها لم تعرف نفسها بعد :

فلعلي آخر من يتحدث

فأنا لم أعرف نفسي بعد

والتي يقدمها الأستاذ بهذه الكلمات حين يكشف لسعيد عن غيبها معاً

ماذا تبغي من ليلى

انك تبغي منها أن تكسر قشر مخاوفها

تخرج منه المرأة .. طفلة

متسربلة بالشهوة والصمت

اليست هذه هي مصر .. مصر العذراء الخصبة التي تؤثر الصمت لأنها لم تعرف نفسها بعد

فأنا لم أعرف نفسي بعد

والتي تحتفظ بنقائها في العمق :

تعلم أني لم يلمسني أحد حتى الآن

والتي تنتظر الحبيب المنقذ في أتون الرغبة والشوق

جسمي يتمناك كما تتمنى النار النار

جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

انظر لي .. المسني .. وتحسسني

إني وتر مشدود يبغي أن ينحلّ

على كفيك غناء وتقاسيم

أما سعيد فهو مندوب هؤلاء المثقفين .. وجههم .. واختيارهم اليس هو الشاعر الحسّاس المعترض على جميع ما حوله :

فكر مخمور

يتعثر في طرقات موحلة قذرة

والذي يحاول الاصلاح بالكلمات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا نملك غير الكلمات
هل نملك شيئاً أفضل

انه «دون كيشوت» عصري مثلهم جميعا ومثل لوحة دومبيه التي تحتل الخلفية ..
انه نبي مهزوم يحمل قلما يئن تحت وطأة ماض موبوء ضرّبه الفقر والانسحاق والإذعان وافتقاد الأمان . انه يقدّم بطاقته الروحية في هذه الكلمات :

إني رجل مرهق
جاوزت العشرين ببضع سنين
لكني أشعر أني متغضن
لا وجهي ..
بل أعصابي .. وخيالي .. ودمائي
بل اني أحياناً أنظر في المرآة
لا أبصر نفسي
بل أبصر مخلوقا معروقا هرما
تتوكأ كتفاه على أقرب حائط
إني أتعلق من رسغي في حبلين
الحبلان صليبي
وقيامة روحي
الحريّة والحبّ
والحريّة برْق قد لا يتفتق عنه غيم الأيام الجهمة
برْق قد لا تبصره عيناي وعينا جيلي المتعب
لكن الحبّ يلوح قريبا مني .

لكن لا .. حتى الحبّ .. لا .. فهو بماضيه الملتاث ..
رجل عنّين سياسا واجتماعيا .. ونفسيا :

فأنا أشعر أنا جيل قد مات ولم يولد بعد
لا يقدر أن يصنع شيئا حتى في الحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انه حين يلتقي بليلى .. وحين تتوفر الظروف المناسبة للحبّ والاخصاب .. حين تصبح ريادة المثقفين لمصر عملا شرعيا يتمّ في حراسة المثقفين .. فان ماضي سعيد يطارده ويقف كالشيطان الرجيم بينه وبين حبيبته

هذه المثقف « الأوديبي » لا يصلح مخلصا لليلى العذراء

فهو بتطرفه في عشقها .. يوحّد بينها وبين الأمّ

فيصبح الفعل في الحبّ حراما .. وتصبح مجرد الرغبة .. إثما

لا يغسله إلا فقد العينين أو فقد العقل

كأن المؤلف يقول لنا .. إن العشق النبوي الحاد الذي يكنه المثقفون للأرض .. هذا العشق الجارف هو الذي يشلّ قواهم الفاعلة ويحبط أعمالهم وأحلامهم ويصيبهم بالعجز وعدم القدرة على الإخصاب

لكن ليلى تحاول أن تحتضن شبابه وشقاءه .. تريد أن تغسله من ماضيه وتحمل عنه آثام أيامه :

عانيت كثيرا يا حبي
فاسكب ملح جراحك في قلبي
إني اتفتح لك
لا جسمي ..
بل كل مغاور روحي المنسيّة

انها تريد أن تهبه كل أسرارها .. لكنه يدير وجهه للداخل

ـــ هذا الذي يمزقه الصراع بين الداخل والخارج حتى يفقد الوعي في النهاية ـــ

ان ليلى في مأساتها أيضاً .. كما يشترك سعيد في مأساته وكما يشتركون جميعا في مأساة الجميع

ليلى تعرف مرض محبوبها وتكشف أعماقه المتخاذلة

لكنها لا تملك إلا أن تحبّه لأنه قدرها :

صدقني
إلا إن كانت روحك تتلذّذ بالشك
كما يتلذذ خفاش بالدم

انها تتجاهل الواقع والوقائع لتخرجه من قوقعته .. تذهب إلى بيته .. تحمل له الحب ــ وكأن الحب يحتاج إلى دعوة ــ ولكنه يهرب منها فارا إلى وجوده السري مغلقا أمامها كل أبواب الاحتمال .

وحين توافقه ان الماضي قد شاه وباخ .. لكن المستقبل ما زال جديدا .. يرد عليها بقلب ممرور

في بلد لا يحكم فيه القانون
لا يوجد مستقبل
في بلد يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل .

إذن .. لا رجاء عند الحبيب الخائر المهزوم الذي أفسده الزمن السيء فأصبح غير قادر على الوصال .. يترك ليلاه تسقط في أيدي اللصوص والجواسيس ومحسني الكلمات المخادعة

تركها ــ وربما دفعها ــ تذهب لبيت حسام .. تخونه وتخون نفسها وهو حين يواجه هذا الواقع الذي صنعه يلجأ إلى حيلة الهروب فاراً منها .

فأنا أبغي أن أعرف
وتصفعه ليلى بالحقيقة ليعيش في الواقع
ماذا تبغي أن تعرف
المشهد أثقل من أن يثقله الشرح
بيت .. وامرأة عارية الكتفين .. وشعر محلول

لقد سقطت ليلى في يد المحتال .. وظل حبيبها يجتر عقده ويمعن في تعذيب الذات وتضخيم المأساة واجترار الألم

هـــل نـــالـــك يـــا لـــيـــلـــى؟

وليلى ترشه بماء النار ليفيق

في صدري رائحة منه

ولكنه يراوغ

اغتصبك يا مسكينة

بل هي التي أعطته .. لقد قصم ظهرها الانتظار فأرسلت نفسها لأول عابر عرف كيف يغويها و يلهب فيها وهما خادعا بأنوثة خادعة غير مثمرة .

نام على نهدي كطفل
وتحسسني بأصابع شاكرة ممتنة
فتملكني الزهو بما أملك
من ورد ونبيذ وقطيفة.

وحين يكتشف كل زيغه وخرابه وخيبته يصرخ

آه .. يا للكابوس

لا يجد ما يواجه به الموقف سوى حالة نفسية خائرة

خدر ملعون يهبط من رأسي حتى قدمي
اني انهار
رأسي تسقط عن جسمي

و ينسحب تماما إلى الداخل .. يتنازل عن وعيه .. يهرب بالاغماء وحين يفيق يستأنف الثورة ضد الذات ــ تلك التي يتقنها ــ يحتجّ على وجوده الداخلي كله .. يمقته و يرفضه و يتمنى لو ينشقّ عنه ويخرج منه

آه لو استفرغ ما في امعائي
استفرغ نفسي

إن مجابهة تحتاج إلى موهبة نفسية لا تتوافر له
فالواقع وضوح حاد وهو يهرب من الوضوح .. هو يريد الضباب فالضباب هو الوجه الآخر للمعيشة في الماضي

سدّي هذا الشباك المزعج

عيني يجلدها النور

لقد كملت المأساة داخليا .. استسلمت ليلى للمحتال .. تركها حبيبها المثقف متنازلاً عن حقه فيها

ولكن لايزال هناك أمل .. ليلى تناديه للمرة الأخيرة تهيب به أن يخرج معها ويخرجها من بيت العار الى بيته هو..

الى مكان نظيف يصلح للبداية من جديد .. ولكنه يضيع هذه الفرصة كما ضيع نفسه من قبل و يستهلك الوقت في تساؤلات ساذجة حمقاء وندب وعويل وبكاء ومفاضلة بين الحب والشفقة

وحين تتم المواجهة بينه وبين خصمه وغريمه يتعامل مع الموقف بنفس العصبية والضبابية والنكوص .

انه يترك ليلى في البداية تذود عنه وتستدر الشفقة عليه لضعفه وتهافته و يستمر هو في استمراء خدره الملعون وحين تتزايد اهانات الغريم وتصبح مصدر إقلاق لراحته وازعاج لخدره الملعون .. يقوم بالفعل الوحيد الموجه إلى الخارج مباشرة .. فيهاجم حسام من الخلف و يضربه بالتمثال الذي قربته له ليلى من قبل .

انها حركة صبيانية غير منجزة .. لانها .. أولاً .. وليدة اللحظة وليست وليدة الخطة وثانيا .. لانها لم تنتج خلاصاً من الشر ــ فهي ضربة من يد مريض ــ وانما انتجت خلاصا من الذات فقد اضرت بسعيد اكثر من إضرارها بحسام ..

وهذا يتسق مع المنطق النفسي لشخصية سعيد التي تغلبت عليها غريزة الموت وأصبحت الرغبة في تدمير الذات والانتحار .. تصعيداً طبيعيا للرغبة في إيلام الذات ــ المازوشية

ــ لقد فقد سعيد بسجنه حريته المظهرية التي كانت تشيع الأمل في قدرته على تخليص نفسه وتخليص الآخرين ..

فقد حريته .. وبذلك كملت المأساة ــ خارجيا ــ احترقت مصر ..

أو انهارت أو احتلت .. اشتعلت نار الكارثة المجنونة فماذا بقي لسعيد غير الهذيان بقدوم نبيه المنتظر

لقد انسحبت ليلى بعد ذلك تماما حتى لكأنها ماتت
كما اختفى معادلها الرمزي في زمن ما وربما لايزال مختفيا
ولكن ليلى تظهر في نهاية المسرحية .. في سجن سعيد،تظهر وقد فقدت القدرة على النطق .

انها تتمتم فقط باسم سعيد .. هل تدينه ؟
هل تستغيث به .. هل توقظه وتخرجه من جنونه ؟

ـــ وجنونه هو سجنه الحقيقي ـــ

لا أحد يدري ماذا تحاول ليلى .. ولكن يكفي انها لا تزال هناك على باب السجن
فإن واحداً على الأقل يعرف الطريق الى الأمل القديم
لقد سقط سعيد تحت اقدام القهر الاجتماعي لانه افتقد الصلابة الداخلية فسقطت معه كل الأمنيات التي عُلّقت عليه
وهذا القهر الاجتماعي هو الذي تربص بحسام ايضا وأسقطه عند سعيد
تتحول قوة الماضي إلى رغبة شريرة في الهدم ـــ هدم الذات ـــ وعند حسام تتحول قوة الماضي إلى رغبة شريرة في الهدم أيضا ـــ هدم الموضوع ـــ وهدم الآخرين وكلاهما محروم من القدرة على الفعل الكامل

بل ان حساماً يكاد ان يكون الوجه الآخر لسعيد .. الوجه المناقض
فسعيد وحسام يحبان ليلى
سعيد لاينالها جسداً وان كان قد نالها روحا
وحسام لاينالها روحا وان كان قد نالها جسدا

وسعيد له نظريته في الحب .. وحسام له نظريته في البغضاء وكلاهما مبرر

وسعيد في الحقيقة لايحب الا نفسه
وحسام في الحقيقة لايحب الا نفسه
وهذه النارسيسية تلتهم «حسان» أيضا
هذه الجعجعة بلا طحن مولعة بالألفاظ الرعناء

يخدعه الوهم بانه قد اهتدى إلى الطريق الصحيح
لابد من الطلقة والطعنة والتفجير
ولكنه ــ شأن سعيد وحسام والأستاذ وسلوى ــ يمتلك النظرية ولايمتلك التطبيق
.. يتقن التدمير لانه تجسيد لعالمه الداخلي الخرب و ينأى عن البناء لأنه امتحان للصلابة المفقودة

أسلوب يستأصل لكن لايلقى بذراً

انّ"حسان"يتطاير غضبا أخرق وثورة صبيانية وحقدا دمويا

أنا لايشفي نفسي ألا أقرأ هذا الشيء
بل يشفي نفسي ألا يكتب حين تطير ذراعه

انه فهم سيء للثورة وتغيير المجتمع .. وزياد هو الذي يفطن الى ذلك :

رفقا حسان
ماتذ كره ليس هو الثورة
الثورة ان تتحرك بالشعب

ولكن حسان الغارق في الفاشستية .. يعتبر ارهابيته وعدميته وغضبه .. ثوبه الزاهي :

تتوهم انك ترضيني حين تعريني
من ثوبي الزاهي

القوة اذن هي الطريق لديه .. القوة الغُفل التي لا ينظمها العقل أو المنطق أو الدين أو الانسانية :

نحن لانحتاج إلى الدين
بل نحتاج إلى القوة

ولاينظمها الحب أيضا :

يا أستاذ لا تكتب في الحب
اكتب في النقمة والبغضاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا عصر النقمة والبغضاء
لن يصنع مستقبل هذا البلد ..
الحب المتأوه
بل يصنعه العنف المتلهب

وحسان يرفض حتى مبدأ المرح والضحك ــ مع انه يمارسه في الماخور مع سعيد :

فأنا أتخيل أنّا لا نحتاج إلى أن نضحك
ضحكت هذي المدن المتلبدة الحس
خمسة آلاف سنة
ضحكت حتى استلقت فاتحة فاها
كالجرح الهريان
ظنت وخز الأيام النحس
دغدغه حنان
انا نحتاج إلى أن نغضب

وحسان مثل رفاقه جميعا ــ عدا زياد وحنان ــ برغم كل هذه الأفكار المسبقة والوجود الوهمي للسلوك المثالي فانه لايستطيع أن يتعامل مع الواقع

انه يحمل مسدساً يشهره في كل مكان كأنه نيشانه وعلامته .. ولكنه حين تحاصره الضرورة و يصبح مطالبا باستخدام السلاح ــ حين يواجه حسام ليقتله ــ لايستطيع اكثر من اطلاق رصاصة طائشة مثل حياته الجحجاعة الطائشة ــ التي ربما لاتساوي ثمن رصاصة ــ فهي تنتهي نهاية بلهاء مضحكة .. مسجونا بلا مجد في مشاجرة صبيانية

اما سلوى هذا الظل الباهت الذي يتمزق بين الواقع والغيب :

إني التمس القوة من ديني
ولهذا فأنا أذهب للدير

أما الأستاذ .. الزعيم المهذب .. هذا المثقف العريق فهو دون كيشوت آخر ..

يجري تجاربه على مجموعة المثقفين كما يجري العالم تجاربه على الأرانب المعملية و ينتهي إلى الافلاس التام والخراب لانه يتعامل مع الواقع بمثل مهتزة ومثاليات مهترئة .

لقد ترك حبة عينيه في كنف الغرباء وحين كانت حبة عينيه تموت بين أشياع النار واشياع السكين كان يقبل ابنه ..
انه تير يسياس آخر .. يختار النص و يوزع الكاست
و يعين حتى درجات الصوت .. طامعاً أن يحدد مصائر الاشياء والأشخاص ناسيا أنه لم يحدد مصيره هو

وهو دون كيشوت اذ يقيم المصالحة بين الضحك والغضب :

لن نضحك أو نغضب
ما رأيكم في قصة حب

و يقيم المصالحة بين الدمعة والخنجر:

المبدأ إذ تفنى النفس وتتصوف
قد يصبح دمعة
أو يصبح خنجر

وحين كان سعيد يحلم بالحرية والحب .. يحلم الأستاذ بالحرية والعدل و ينتهي سعيد الى فقد الحرية وفقد الحب و ينتهي الأستاذ إلى فقد الحرية ــ حرية الكلمة باغلاق الجريدة ــ وفقد العدل حيث تسبب في ظلم من احاطوا به .. تسبب في سجن سعيد وكسر قلب ليلى .. وهو يهرب من العمل الى قصص الحب الوهمية التي يعيشها بواسطة الآخرين :

نلقي عن أوجهنا أقنعة العمل المعقدة
ونعود إلى بشريتنا المفقودة

لكنه لايعود لانه يفتقر إلى موهبة ادراك الواقع شأن مجموعته من المثقفين الجوف أما زياد فهو شيء آخر .. انه لايكاد ينتمي إلى تلك الفئة المنكوبة ــ فهو ليس

شاعرا بل ولا توجد اشارة الى اشتغاله بالفكر أو الكتابة ــ

انه جوهر مختلف ولهذا لايصيبه قدر هذه المجموعة ولايقع عليه ظلها

منذ البداية هولا يتحرك بنظر يات مسبقة

انه لم يعرف طر يقه وهولايخجل من اعلان ذلك :

لا اعرف لي دوراً حتى الآن

شبح يبحث عن جسم يسكن فيه

وهو الوحيد الذي يطرح هذا السؤال الواعي المثمر:

ماذا نفعل ؟!

وهو الوحيد الذي يعترض على اختيار سعيد بطلا

وهو الوحيد الذي يشخص أمراض هذا الجيل بدقة تنبىء باستقلاله عنه

جيل لايصنع إلا أن ينتظر القادم

جيل قد أدركه الهرم على دكك المقهى والمبغى والسجن

جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو الوحيد الذي يعرف المعنى الحقيقي للثورة :

الثورة أن تتحرك بالشعب

وهو الذي يعلن في صرخة مأساو ية سر هذا الخراب الذي يحيط به

الدودة في أصل الشجرة

ان مأساة المثقفين تنبع من داخلهم ولكنه لايسلم نفسه لدودة عبادة الذات وتوثينها .. انه لايزال يبحث و يبذل الجهد من أجل ورد بلا شوك

مازلنا ننتزع الأشواك من الورد

ــ لا مجد الا للذين يبحثون وهم يبكون و يئنون ــ

ولأن وعيه غير متجه الى الداخل بل الى الخارج حيث يتتبع ظواهر الواقع بقصد الاهتداء إلى قانون يحكمها

لانه هكذا .. فهو الذي يكتشف خيانة حسام و ينبه الآخر ين اليها
وحين توزع ر يح الكارثة المجنونة نار النكبة كبطاقات الأعياد
لايلقى بطاقته ولايهرب من ر يح النار:

لا أعرف يا أستاذي
كيف أحلّق فوق المأساة
والمأساة ردائي
وشم فوق جبيني
قيد في قدمي

ز ياد من اجل هذا كله يجد الطر يق

حدثني أحد رفاقي عن روضة أطفال
تطلب من يتعهدها
سأجمع امتعتي وأرحل في الغد

طر يقه اذن هو طر يق الأطفال والمستقبل .. لقد وضع يده على السر.. سر التغير الحقيقي

وهو حين يرحل الى مدينة المستقبل هذه مصطحبا حنان ــ ظله المهيأ فهي لم تكن قد ارتبطت بشيء أو بأحد ــ انه حين يصنع ذلك يكون هو عنصر الفعل الوحيد في ركام هذا اللافعل .

يكون قد أصبح بطلاً في مسرحية تساقط كل أبطالها الرسميين .. أصبح بطلاً مستغلاً قدراته الخاصة وغير معتمد على أحد بعد أن كانت جماعة الضباب قد قدرت له أن يكون ظلاً أو راو ية للبطل

انه يذهب الى هناك مدركا ان هذه التشنجات الدون كيشوتية ومصارعة طواحين الهواء على طر يقة سعيد أو حسان أو الأستاذ لم تغير شيئا :

مازال القصر هو القصر
والاستعمار هو الاستعمار

ولكنه لا ينهار
فلا يزال هناك الأطفال
ومكان .. يوجد فيه الأطفال
لا بد أن يوجد به مستقبل .

فرج مكسيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المديد
بين أيدي الدارسين

للدكتور محمد عبد المجيد الطويل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المديد : أحد بحور الشعر العربي ، وهو يتكون من تفعيلتين مكررتين هما :

فاعلاتن ــ فاعلن ...

ولهذا البحر لدى العروضيين ست صور يأتي عليها وهي :

١ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

٢ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلانْ

٣ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

٤ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فعْلن

٥ ــ فاعلاتن فاعلنْ فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن

٦ ــ فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعْلن

والصورة الأولى ورد عليها شعر كثير قديماً وحديثاً ، والأمر كذلك بالنسبة للصورتين الخامسة والسادسة .

أما الصورة الثانية فحسبك أن تعلم أن الزجاج قال عنها : لا يوجد لها بين أشعار العرب القدماء إلا قصيدة للطرمّاح بن حكيم مطلعها :

شَتَّ شَمْلُ الْحَيِّ بَعْدَ الْبِنَامْ فَعَلَيْهَا، لا عَلَيْكِ، السَّلامْ

والأمر كذلك بالنسبة للصورة الثالثة، ليس لها في كل كتب العروض إلاّ بيت واحد و بعض أبيات تكلفها ابن عبد ربه ليسد فراغ الاستشهاد لهذه الصورة .

ولكني عثرت على قصيدة من الشعر الحديث على هذه الصورة للحساني عبدالله ، وعدتها ثلاثة عشر بيتاً مطلعها (١) :

أطلقي حبك ثم أسألي بعد عن ماض ومستقبل

وقد أخطأ الشاعر في بيتين منها إذ جاءت العروض فيهما على (فعلن) يقول :

لا تقولي يبتغي جسداً في ذراعي هوى مثقل
لن ترد العمر أسئلة إن مضى فالخير أن تنهلي

والأمر كذلك بالنسبة للصورة الرابعة، ليس لها إلا ما يتكلفه العروضيون .

أما الصورة الخامسة فهي أكثر صور المديد في الشعر العربي قديمه وحديثه كتب عليها امرؤ القيس وطرفة وعمر بن أبي ربيعة ... حتى العصر الحديث .

وكذلك الصورة السادسة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن اللافت للنظر انني عثرت اثناء قراءاتي في التراث العربي على صورة أخرى للمديد لم يشر إليها أحد من القدماء ــ فيما أعلم ــ اذ جاءت العروض على فاعلن والضرب على فاعلاتن .

وجدت عليها بيتين للمهلهل بن ربيعة وردا في كتاب الأغاني ٥/٥٦، يقول :

لستُ أرجو لذّةَ العيشِ ما أزمت أجْلادُ قدٌّ بساقي
جللوني جلد حرب فقد جعلو نفسي عند التراقي (٢)

واضح انهما من قصيدة، وأن هناك أبيات غيرهما، ولكن للأسف لم يرد في الأغاني غيرهما، وقد حاولت البحث في كل كتب الأدب، التي تحت يدي،

عن شعر للمهلهل علني أجد فيه بقية لهذه الأبيات فلم أجد ..

ووجدت على هذه الصورة نفسها أبياتاً ليحيى بن زياد ، جاءت في ديوان الحماسة للبحتري (٣) يقول فيها :

كلما شئت لقيت امرءا يشتكي شكوى تحز الضميرا
عاش دهرا صاعدا جده ثم الفى الجد منه عثورا
ونرى الآخر لا وانيا جده يزجي إليه الحبورا

وله أبيات أخرى في المصدر نفسه يقول فيها (٤) :

إنَّ شيبَ الرأس بعد الشبابِ لَنُهَىً عن جامحات التصابي
إنما الشيبُ سهام المنايا ولذي الصبوة أدنى العتاب
مرحبا بالشيب من زائر وسقى الرحمن شَرْخَ الشباب
ما يزال الدهرُ يرمي الفَتَىٰ كلَّ حين بسهام صبابِ
ببياض الرأس من بعدما كان غُمْراً كجناح الغراب
أو ينقضِ بَانَ في قوة بعد تأييد الغَنَىٰ ذي الشغاب
أو بإفراد امرئ ربما كان فيما نابه ذا صحاب

هذه هي صور المديد التي وردت بالفعل في الشعر العربي ، ولكن اللافت للنظر أن الباحثين ، قديماً وحديثاً ، قد وقفوا من هذا الوزن موقفاً إذا . يتهجمون عليه ، و يرمونه بالاضطراب الموسيقي ، وقلة المنظوم عليه ..

فها هو أبوالعلاء المعري يقول (٥) : إذا اعترضت الديوان من دواوين الفحول كان أكثر ما فيه طويلا و بسيطاً . والمديد وزن ضعيف لايوجد في أكثر دواوين الفحول ، والطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد ، اعنى امرأ القيس ، وزهيرا ، والنابغة والأعشى في بعض الروايات ..

هذا ما يقوله أبوالعلاء ، و بالفعل ليس في ديوان زهير والنابغة والأعشى شعر على هذا الوزن ، ولكني وجدت في ديوان أمرىء القيس قطعة على المديد عدتها اثنا عشر بيتاً يقول في مطلعها :

رب رام من بني ثعل مثلج كفيه في قترة (٦)

أما في العصر الحديث فما أكثر من هاجموا المديد، ونعتوه بنعوت شتى.

ها هو المرحوم الأستاذ الدكتور ابراهيم انيس يقول: ان المديد وزن قديم جداً هجره الشعراء، وأهملوا النظم منه، ذلك أننا لا نكاد نرى شاعراً قديماً قد نظم منه ما يستحق الذكر إلا تلك الأبيات التي تنسب للمهلهل بن ربيعة:

يا لبَكر انشر والي كليبا بالبكر أين أين الفرار

وعدتها أربعة أبيات، وغير قصيدة طرفة التي مطلعها:

أشَجَاكَ الربعُ أم قِدَمُه أم رماد دارسٌ حِمَيُه (٧)

و يقول الدكتور محمد عوني عبدالرؤوف: اننا نجد الشعراء القدامى قد نظموا في أبحر نادرة الاستعمال مثل رائية المهلهل في المديد:

يا لبكر انشر والي كليبا يا لبكر أين أين الفرار (٨)

ثم يعود مرة أخرى فيقول: ومن أمثال المديد المضطرب قول عدي بن زيد:

يا لبْنى أوقدي النارا إنَّ من تهوينَ قد حارا
ربَّ نارٍ بتُّ أرمقها تَقْضِمُ الهِنْدِيَّ والغارا
وبها ظبيٌ يؤجّجها عاقد في الخصر زنارا

وليس هذا الوزن بكثير في الشعر الجاهلي (٩).

ولكن الدكتور عوني لم يبين لنا أين اضطراب هذه الأبيات وما مظاهره؟

وكيف علم بقلة هذا الوزن في الشعر الجاهلي؟.. هل قام بدراسات أو احصاءات معينة تتيح له هذا الحكم؟..

و يقول الدكتور أمين السيد: وقد قل استعمال هذا البحر قديماً وحديثاً وعلل العروضيون هذا بأن فيه ثقلاً (١٠)..

وأنا لا أفهم هذا الكلام. فما معنى أن فيه ثقلاً؟.. هل موسيقاه مضطربة أو أن بها خللا لا ترتاح الأذن لسماعه؟..

والاجابة، قطعاً، بالنفي. واقرأ معي قول الدكتور زكي مبارك: أجمع من

ترجموا للعباس بن الأحنف أن شعره كان أوفى الأشعار حَظاً من الغناء، وهذا هو المنتظر من حظ شاعر كانت أحاديثه المنثورة ألوانا من الالحان .. وله قصيد محظوظ في الغناء لكثرة ما فيه من الصنعة واشتراك المغنين في ألحانه، وهو قصيد :

نام من أهدى إليَّ الارقا مستريحا زادني قلقا
لو يبيت الناس كلهم بسهادي بيض الحدقا
كان لي قلب أعيش به فاصطلى بالحب فاحترقا
أنا لم أرزق مودتكم انما للعبد ما رزقا

ولم يكتف الدكتور زكي مبارك بما قاله، وهو كثير، فعاد يقول : وهذا من الشعر المرقص، وهو يشهد أن العباس كان مفطوراً على الغناء (١١) .

ومع ذلك يقال : ان فيه ثقلاً ..

وقد كتب على هذا الوزن كثير من الشعراء قديماً وحديثا، فبالاضافة لما ذكرنا، نجد شعراً عليه لعمر بن أبي ربيعة وابن المعتز، والعباس بن الأحنف، والشريف الرضي، ومهيار الديلمي وغيرهم (١٢) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و يقول الدكتور كمال أبوديب عن هذه الأبيات :

اعلموا اني لكم حافظ شاهدا ما كنت أو غائبا
انما الذلفاء باقوتة اخرجت من كيس دهقان
للفتى عقل يعيش به حَبَبْتُ تهدى ساقه قدمه
رب نارٍ بتُّ ارمقها تقضم الهندي والغارا

ان هذه الأبيات يمكن أن تكون مما أسماه : المدارك السداسي، لشبهه المتدارك و يكون تركيبه : /٥//٥ ــ /٥/٥//٥ ــ /٥//٥ ومن هذا الوزن قصيدة أبي نواس المشهورة التي يرد فيها هذا البيت :

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره

وايقاعها واضح الاختلاف عن ايقاع المديد ومن القسر نسبتها إليه (١٣) .

والبيت الأول الذي ذكره من الصورة الثالثة، والثاني من الرابعة، والثالث من الخامسة، والرابع من السادسة، وقصيدة أبي نواس من الصورة الخامسة ولا أعلم إذا كان من القسر نسبة هذه الأبيات إلى المديد فإلى أي بحر ينسب ؟.. وما هذا المدارك السداسي الذي يهذي به ؟..

ومع كل ذلك فهو قد اعتمد على الدكتور عبدالله الطيب المجذوب، دون اشارة إليه، فهو يقول انها تكون من المدارك السداسي و وزنها عنده فاعلن مستفعلن فاعلن.

و يقول الدكتور الطيب: وهذا الوزن إن حورت فيه قليلا، اعطاك ضرو باً شبيهة به، وأكثرها في الاستعمال هذا:

فاعلن مستفعلن فعلن فاعلن مستفعلن فعلن
أو_ فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن (١٤)

ولكن أبا ديب لم يشر إلى مصدره هذا من قريب أو بعيد..

وجاء زميلنا الدكتور أحمد كشك فكتب مقالاً عن بحور الشعر العربي بين التماثل والتركيب (١٥)، و يقصد بالتماثل تلك البحور الصافية، التي تتكون ايقاعياً من تفعيلة واحدة كالكامل والرجز..

في حين يعني بالتركيب، البحور الأخرى، التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين كالبسيط والطويل والمديد والسريع.. وهو يرى أن البحرين الأخيرين (المديد والسريع) من قبيل البحور المتماثلة لا المركبة، وأن المديد يتكون من تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن) في حين يتكون السريع من التفعيلة (مستفعلن) مكررة ببعض التحوير والتغيير..

ثم يبدأ حديثه عن المديد، فيقول عن الصورة الأولى.. و بيتها:

بالبكر انشروا لي كليبا بالبكر أين ابن الفرار

تقطيعه، في رأيه، هكذا:

فاعلاتن فاعلاتن علاتن اعلاتن فاعلاتن علاتن

و يعلق على هذا التقطيع بقوله: النغم متماثل في تصوري، لأن المستمع يحس انه بصدد تفعيلة واحدة تتكرر لا تفعيلتين. غاية الأمر أن هذه التفعيلة قد أصابها الحذف في نهاية الاطار عروضا وضرباً. وهذا ليس بغريب على تفعيلات البحور كلها، لأن النهاية دائماً هي موطن التغيير حذفاً أو زيادة، ولأن مناطق الايقاع في النهاية لا يقف عند حدود البيت وحده، وانما يمتد ليشمل اطار المقطوعة كلها حيث التردد الموسيقي فيها تردد قافوي.

ثم يتابع محاولته مع كل صور البحر المديد الستة صورة صورة.

ففي الصورة الثانية .. و بيتها:

لا يغرن امرءا عيشه كل عيش صائر للزوال

يقطعه هكذا:

فاعلاتن فاعلاتن علا فاعلاتن فاعلاتن علاْ

والصورة الثالثة و بيتها:

اعلموا أني لكم حافظ شاهدا ما كنت أوغائبا

يقطعه هكذا:

فاعلاتن فاعلاتن علا فاعلاتن فاعلاتن علا

و يقول عن الصورة الرابعة .. و بيتها:

انما الذلفاء ياقوتة اخرجت من كيس دهقان

ان تقطيعه هكذا:

فاعلاتن فاعلاتن علا فاعلاتن فاعلاتن فا

وكأنه أحس بغرابة ما جاء به في هذا الضرب (فما) فيقول: وقد يبدو الأمر غريبا إذا نظرنا إليه في حدود التفعيلة وحدها في البيت، لكن دفع هذه الغرابة ميسور إذا نظرنا إليه في اطار القصيدة كلها، و يقلل من أمر تلك الغرابة أيضاً أن هذه الصورة نادرة، نادى الدارسون بضآلة استعمالها ..

ثم يقول عن الصورة الخامسة: ومن الصور النادرة أيضاً :

للـفـتـى عـقـل يـعـيـش بـه حـيـث تـهـدي سـاقـه قـدمـه

وتقطيعه :

فـاعـلاتـن فـاعـلات عـلا فـاعـلاتـن فـاعـلات عـلا

و يقول: تماثل النغم الموجود رغم النقص الذي اعترى فاعلاتن الوسطى، حيث استحالت إلى فاعلات، هذا النقص وان كان وجوده مبررا لالتزامه في القصيدة كلها، ولأن من امكانات فاعلاتن أن تزاحف أحياناً إلى فاعلات، فان ندرة هذه الصور تبقى دليلاً علىٰ رفضها .

ونحن نختلف مع الزميل الكريم في ذهابه إلى ندرة هذه الصورة ورفضها، وحسبك أن تعلم أنها أشهر صور المديد، وأكثرها وروداً في الشعر العربي قديمه وحديثه، وعليها وردت أقدم قصائد المديد حتى الآن، وهي قصيدة امرؤ القيس ومطلعها :

رب رام مـن بـنـي ثـعـل مـثـلـج كـفـيـه فـي قـتـره (١٦)

وعليها نظم طرفة بن العبد قصيدته التي منها البيت الذي استشهد به :

للـفـتـى عـقـل يـعـيـش بـه حـيـث تـهـدي سـاقـه قـدمـه

وعليها نظم ابونواس قصيدته المشهورة :

أيـهـا الـمـنـتـاب عـن عـفـره لـسـت مـن لـيـلـى ولا سـمـره

وعليها نظم « العكوك » علي بن جبلة قصيدته التي مطلعها (١٧) :

زاد ورد الـغـي عـن صـدره وارعـوى واللـهـو مـن وطـره

وعليها يقول العباس بن الأحنف :

يـا غـريـب الـدار عـن وطـنـه مـفـردا يـبـكـي عـلـى شـجـنـه

وعليها يقول علي الجارم :

طـائـر يـشـدو عـلـى فـنـن جـدد الـذكـرى لـذي شـجـن

و يقول حافظ ابراهيم :

مـا لـهـذا الـنجم فـي الـسحر قـد سـهـا مـن شـدة الـسـهـر

و يقول أحمد مخيمر:

لا تـعـدي الـوقـت مـن قـلـق مـعـبـدي طـاف عـلـى الزمن

و يقول خالد سعود الز يد :

حـبـب قـد سـاقـه حـبـب مـا بـه أيـن ولا تـعـب (١٨)

بل ان المرحوم الدكتور ابراهيم انيس ، في معرض حديثه عن المديد ، لم يعترف الا بوجود هذه الصورة والصورة الأولى .. يقول عن هذه الصورة : ونرى هذا النوع أكثر شيوعاً في شعر المتأخر ين ، ونراه الوزن الوحيد الذي آثره من شعرائنا المحدثين حافظ والعقاد والجارم (١٩) :

و بعد ذلك يواصل الدكتور أحمد كشك حديثه فيصل إلى الصورة السادسة و بيتها :

رب نـار بـت ارمـقـهـا تـقـضـم الـهـنـدي والـغـارا

فيقطعه هكذا :

فـاعـلاتـن فـاعـلات عـلا فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن فـا

ثم يقول : بهذه الصورة الأخيرة يبدو تصوري للمديد على أنه بحر متماثل التفعيلات لا مركب كما بدا لدى الدارسين ، وإذا كنت مصيبا في هذه الرؤ ية فعلينا أن نرد هذا البحر إلى موقعه الصحيح ، ومكانه الصحيح أن يرد إلى الرمل ليصبح صورة من صوره ..

هذا ما يقوله الزميل الفاضل ، ولا ادري ماذا غنم بعد هذه الجولة في المفاوز والقفار وماذا فعل العروضيون لكي يعود لهم بعد الجهد بـ : علا تن ــ علات ــ علا ــ فا ؟؟ أكل هذا ليقال إن المديد متماثل التفعيلات لا مركب ؟ .. وماذا علينا لو ابقينا عليه كما هو وقلنا أيضاً أنه متماثل ؟ ..

المهم ان صور المديد أو الرمل حسب رأيه أصبحت هكذا :

١ ــ فاعلاتن فاعلاتن علاتن	فاعلاتن فاعلاتن علاتن
٢ ــ فاعلاتن فاعلاتن علا	فاعلاتن فاعلاتن علاتْ
٣ ــ فاعلاتن فاعلاتن علا	فاعلاتن فاعلاتن علا
٤ ــ فاعلاتن فاعلاتن علا	فاعلاتن فاعلاتن فا
٥ ــ فاعلاتن فاعلاتن علا	فاعلاتن فاعلات علا
٦ ــ فاعلاتن فاعلات علا	فاعلاتن فاعلاتن فا

معنى هذا أنه لا فرق بين الصورتين الثالثة والخامسة اللهم إلا في مزاحفة (فاعلاتن) الوسطى إلى فاعلات في الخامسة .. وكذلك لا فرق بين الصورتين الرابعة والسادسة والفرق بينهما هنا أقل من الفرق بين الصورتين الثالثة والخامسة . فلماذا لا يجعلهما صورة واحدة ؟ ..

هذا هو المديد أو الرمل حسب تقطيع الدكتور كشك ، وكل هذا من أجل أن يقال إن به تماثلا ، وتفعيلته واحدة .. ولكنا لأجل هذا التماثل ارتكبنا شططاً بهذه الأضرب العجيبة ولا أدرى أن كان القول بتركيب البحر يعد عيباً أم لا ؟

وعلى كل إن كانت القضية قضية تماثل وكفى فلم لا نقول أن المديد ، حسب تقطيع العروضيين ، به تماثل أيضاً ؟ .. وهو مركب من تفعيلة واحدة ايضاً هي (فاعلاتن) مكررة ثلاث مرة في كل شطر وكل الذي يحدث هو أن التفعيلة الوسطى في الشطرين اصابها الحذف فتحولت من فاعلاتن إلى فاعلا وحدث للضرب بعض التغيير ..

وها هي صور المديد عند العروضيين :

١ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
٢ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلن	فاعلاتن فاعلن فاعلانْ
٣ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلن	فاعلاتن فاعلن فاعلن
٤ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلن	فاعلاتن فاعلن فعْلن
٥ ــ فاعلاتن فاعلن فعلن	فاعلاتن فاعلن فعلن
٦ ــ فاعلاتن فاعلن فعلن	فاعلاتن فاعلن فعْلن

الصورة الاولى مكونة من فاعلاتن ست مرات غير أن التفعيلة الثانية والخامسة أصابهما الحذف فتحولتا إلى فاعلن /٥//٥/ /٥//٥

والصورة الثانية أصاب الحذف تفعيلتها الثانية والثالثة والخامسة في حين جاء الضرب مقصوراً .

والأمر كذلك بالنسبة للصورة الثالثة دخل الحذف تفاعيلها الثانية والثالثة والخامسة والسادسة .

والأمر كذلك بالنسبة للصورة الرابعة وتزيد عن الثالثة ان الضرب جاء (أبتر) .

أما الخامسة فقد حذفت تفاعيلها الثانية والخامسة وجاء الضرب محذوفاً مخبوناً والسادسة كذلك إلا أن الضرب أصابه البتر..

و بهذا نكون قد أبقينا على تقطيع العروضين، لسهولته و يسره، و بعدنا عن تكلف صور جديدة ليس لها نظير في كل التفاعيل الموجودة ..

فإذا نحن استعرضنا تفاعيل الخليل المعروفة وهي :

فعولن ــ فاعلن ــ مفاعيلن ــ مفاعلتن ــ متفاعلن ــ مفعولات ــ مستفعلن ــ مستفع لن ــ فاعلا تن ــ فاع لا تن.

إذا نحن استعرضنا هذه التفاعيل، وما يدخلها من زخارف وعلل، لم نجد واحدة منها يحدث لها من الانهاك والاسى ما حدث لفاعلاتن عند الدكتور أحمد ..

وفضلاً عن كل ذلك فهناك محاولات كثيرة لبعض الدارسين قد اشارت إلى أن المديد يمكن ببعض التغيير أن يصبح صورة من الرمل .

فها هو الدكتور أنيس يقول عن « المديد » : هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه .. وفي الحقيقة ان البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغيير أو تحور تجعله يباين الرمل في تفاعيله، فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد، وإنما هو الرمل في صورة أخرى (٢٠) .

وأشار إلى ذلك أيضاً الدكتور عبدالرحمن السيد فقال : الرمل والمديد ، اعتقد أنه يمكن مع شيء من التجوز فيما قاله العروضيون القدامى ، أن نجعلهما بحراً واحداً ، فتفاعيل البحرين واحدة ، غير أن التفعيلة الثانية من المديد دخلها الحذف (٢١) . وهو حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة . والفرق بين ما يترتب على ما نراه في هذين البحرين ، وما رآه العروضيون القدامى أن هذا التغيير الذي وقع في حشو البيت سيكون لازماً (٢٢) .

والآن لعل القارىء ينتظر رأيي .. هل المديد صورة من الرمل ؟ .. والاجابة كلا والف كلا ..

ان الايقاع مختلف جداً بينهما ، ومن منا لا يحس بالفرق بين قول شوقي :

جبل التوباد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى

وقول عمر بن أبي ربيعة :

أيها القائل غير الصواب أمسك النصح وأقلل عتابي

أو قول الطرماح :

شت شمل الحي بعد التآم فعليها ، لا عليك ، السلام ..

ثم ما المداعي إلى كل هذا ؟؟ هل القول بتركب البحر من تفعيلتين مختلفتين ، يصم البحر بضعف موسيقيته ، أو ايقاعه المعروف له ؟ ..

وهل من المهم أن تجعل كل البحور العربية متماثلة من تفعيلة واحدة مكررة ؟

الهوامش :

(١) ديوان عفت سكون النار: ٦٦ .

(٢) أزمت: انضمت . الحوب: الضخم من الجمال .

(٣) ص ١٥٦ نشر لويس شيخو. بيروت ١٩١٠ .

(٤) ص ١٨٩، ولاحظ أن عروض البيت الأول جاءت على فاعلاتن للتصريع، ولكن عروض البيت الثاني جاءت كذلك على فاعلاتن.
(٥) الفصول والغايات تحقيق: محمود حسن زناتي ص ٢٦٧ ط أولى.
(٦) ديوانه بشرح السندوبي: ٨٦، وشعراء النصرانية ٣١/١ والموشح ٢٨.
(٧) موسيقى الشعر: ٩٩ ط ٥ القاهرة ١٩٧٨.
(٨) بدايات الشعر العربي: ٢٠٨ القاهرة ١٩٧٧ الخانجي.
(٩) السابق: ٢٠٩.
(١٠) في علمي العروض والقافية: ١١٢ ط أولى ١٩٧٤ القاهرة.
(١١) العشاق الثلاثة: ١١٥، والأغاني: ٣٦٦/٨.
(١٢) راجع محاضراتنا في العروض العربي لطلاب الليسانس بكلية دار العلوم في العام الجامعي ١٩٨١/٨٠.
(١٣) البنية الأيقاعية للشعر العربي: ٤٧٨، ٥٢٦.
(١٤) المرشد إلى فهم اشعار العرب ١٤٨/١ ط أولى القاهرة ١٩٥٥.
(١٥) مجلة الشعر المصرية (ابريل ١٩٧٨).
(١٦) ديوانه بشرح السندوبي: ٨٦ وشعراء النصرانية ٣١/١ والموشح للمرزباني: ٢٨.
(١٧) ديوانه تحقيق حسين عطوان: ٦٥.
(١٨) د. الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءاته: ٢٦٨ دار المعارف القاهرة ١٩٧٩. وحول هذه النماذج وغيرها راجع محاضراتنا في العروض العربي لطلبة الليسانس بكلية دار العلوم في العام الجامعي ١٩٨١/٨٠.
(١٩) موسيقى الشعر: ٩٩ ط ٥ القاهرة ١٩٧٧.
(٢٠) موسيقى الشعر: ٩٩.
(٢١) ليس هذا هو الفرق الوحيد بينهما كما سبق أن قدمنا.
(٢٢) في العروض والقافية دراسة ونقد: ١٤٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«مؤسسة» ق ب ر

بقلم : عزت عامر

«لا تظن أن الشمس التي تفترش الحقول والبيوت شيء مثير للمتعة، انها حقا قد تدفيء الاجساد في مدخل الشتاء ذاك، ولكن كيف يحق لك أن تفكر في مثل هذه الامور، وبالأحرى أن تقف وترى وتستمتع».

هكذا كنت أقول لنفسي وانا ذاهب إلى العمل، وحيث أن أغلب ما انجزته البشرية من تطور قد ضرب به عرض الحائط، فإن الذهاب ليس معناه أن يرتدي الانسان ملابس الخروج و يسير على قدميه قليلا ليركب مركبة ما ليصل إلى عمله في الموعد المحدد ليبدأ يومه.. لا.. فليس الذهاب إلى العمل هو مايفهمه أي انسان عاقل من هذه الكلمات ولا العمل هو مايتصوره هذا الانسان، فالواقع يختلف تماما عن اللغة.

إنني أعمل فيما يشبه مؤسسة حديثة لتلبية رغبات «العملاء» ونحن نستعمل هذه الكلمة العربية في مؤسستنا بجانب الكلمات المماثلة لها في اللغتين الانجليزية والفرنسية، وقد لايستوقفك اتساع مدلول هذه الكلمة التي كانت فيما

مضى كلمة حقيرة تدل على العملاء لدول اجنبية أو للبوليس السري ، لكنها الآن كلمة محترمة تتجسد في اشخاص محترمين ذوي حيثيات .

وليست المؤسسة التي أعمل بها قادرة على تلبية كل رغبات العملاء بالطبع ، إن بها خبراء أوربيين وامريكيين ، وهي تبعا للقاعدة العصرية قد تخصصت في فرع واحد (يبدو أنه استثمار مجزي للغاية) وهو تنظيف وتجهيز وتجفيف وتطهير الرؤوس ، هكذا كتب على اللافتة الضخمة التي تضيء « بالنيون » ليلا وتبرق في أشعة الشمس نهارا ، وبجانب الكلمات رسم ملون لرأس حيواني ضخم ، وكان هناك دائما اختصار يستخدم في المراسلات ومواد الدعاية وهو ت . ت . ت . ر . ومع الوقت صار هذا الاسم الذي اشتهرت به المؤسسة (٤ ت . ر .) ، وكل شيء في (٤ ت . ر .) عصري للغاية من كمبيوتر وتلكس وافلام تلفز يونية وحفلات موسمية في فنادق الدرجة الاولى ، وملابس توزع كهدايا عليها رسم الرأس الحيواني ، وكل العمليات تتم اليكترونيا من أفران وغلايات وماكينات تنظيف وتغليف وتطهير بالاشعة فوق البنفسجية .

كل عميل يحضر رأس حيوان يتسلمه في نفس اليوم جاهزا مغلفا بالورق الفاخر معدا للالتهام الفوري ، ورغم أن الالتهام الفوري ظل مجرد دعاية تستخدم كثيرا في مؤسستنا ، إلا أن اللافتات حول المؤسسة تمنع ذلك بشدة ، وبعض العملاء يفعلون ذلك علنا بجانب الجدران الخارجية للمؤسسة .

لقد كف عقلي منذ زمن بعيد عن التفكير في جدوى وأهمية العمل الذي أقوم به ، فلقد كان الأجر الذي يساعدني على الاستمرار في الحياة لا أكثر ، كفيل بأن يجعلني استمر في هذا العمل ، والسنوات تمر ولا أعرف ماذا انتظر بعد ذلك ، ولم اجهد عقلي في البحث عن إجابة لهذا التساؤل ، إنها لحظة واحدة مازلت اذكرها هي التي شعرت فيها بهذا التساؤل يطن في عقلي وذلك عندما تناول اللحادون جثة أبي هابطين بها إلى القبر ، وكان قد قضى حياته يعمل في مؤسسة مشابهة ، لحظتها تدافع هذا التساؤل يرتطم في عقلي وكانت غصة في حلقي والدموع الحبيسة لاتخرج إلى النور ، وبعد أن دفعت للحادين اجر ماقاموا به من عمل ، تبخر هذا التساؤل من عقلي تماما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصلت إلى الباب الضخم للمؤسسة ، ورغم أن الشتاء لم يكن قد بدأ بعد ، إلا أن العملاء المزدحمين كانوا يغوصون في الوحل و يتدافعون ولا أمل في جعلهم يصطفون لتسهيل العمل علينا .

« إنها الطوابير المنسحقة عائدة من الجبل ، الملابس ممزقة والأوجه مشوهة مثل احجار البازلت ، لقد لفظها قاض ما ... أشغال شاقة مؤبدة .. لكنها الآن شيء مختلف تماما .. الانسحاق التام .. فقدان الأمل .. موت مَنْ حولك .. يتساقطون واحدا بعد الآخر ..أو تسقط عليهم الصخور .. توقعك أن يأتي عليك الدور .. وتعود الطوابير تجر الأقدام جرا .. وانت ملقى بك على ارضية عربة تسير متهالكة » .

كان العملاء المتزاحمون يحملون رؤوسهم باحترام شديد ، وكان علىَّ أن أفرق من النظرة الأولى بين هؤلاء السادة الذين يملكون رؤوسهم وهم عادة ما اصطلح الناس على تاقيبهم بالبهوات ولابد أن تخاطبهم بـ « سعادة البيه » و « سيادتك » و « حضرتك » و إلا فإنه يتم الاستغناء عنك فورا ، وتطرد من المؤسسة ، وقد تسبب ذلك في ارباكي بشدة في الايام الاولى للعمل ، حيث أن هناك عديداً من السادة يرسلون خدمهم أو من يعمل عندهم ، فيواجهك في احيان كثيرة اناس لايملكون الرؤوس التى يحملونها ، وعليك أن لا تخلط بينهم و بين السادة الحقيقيين الذي يملكون رؤوسهم وإلا ....

كان يقف في فوهة بوابة الـ (٤ ت . ر .) رجل ملىء الجسد قد انتشر اللون الابيض في شعره ، وتظهر بوضوح اسنانه المسودة تماما المتآكلة عندما يصيح « النظام ياسادة ... سنبدأ العمل .. »

ـــ صباح الخير ياحاج (قلت له مبتسما فرد في خفوت)

ـــ لقد وصل اليوم أيضا .

هكذا قال الحاج مشيرا إلى أحد العملاء الذي ما أن رأيته حتى شعرت بتجمد في ارجلي ورغبة في العودة من حيث أتيت ، إنه العميل الأصلع مرة أخرى ، وإذا ذهبت إلى ادارة (٤ ت . ر .) لأطلب (اجازة) فسأتهم بالتنصل من المسؤولية ، و يالها من تهمة . سيقولون : عليك أن تواجههم ، أنت المسؤول عن حسن استقبالهم وحسن توديعهم ، وإنه لمن اجل ذلك ندفع لك أجرك ، هل ظننت أن وظيفتك هي فقط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخذ الرؤوس وتسليم الرؤوس ؟! فلماذا اذن اخترنا شخصا مثقفا لهذه الوظيفة ؟!

تحاملت على نفسي ودخلت من البوابة الضخمة .

هيا .. عليك أن تواجههم .

الرأس الاولى ناقصة الاسنان ، الاذن بها قطع طولي مائل في اتجاه الجبهة ، جعلت اكتب سريعا ، جرح واضح قد يكون متعمقا حتى العظام .

«يجب أن لا تجعل العميل يشعر بأدنى خجل من أنه يحمل رأسا ليست في حالتها المثلى » .

أقول مبتسما « إذا لاحظ العميل ماا كتبه » : لا .. انها فقط مجرد ملاحظات .

وآه لو لم اكتب ، وآه لو خرجت الرأس من (٤ ت . ر.) ينقصها شيء ما ..

فسينفجر العميل صائحا : لصوص .. انتم مجرد لصوص . و يطول الجدال ، و يكون ذلك تحريضا كافيا لباقي العملاء لكي يصيح كل منهم شاكيا ، إنها فرصة للانفجار لايدعها احد تفلت منه ، قد يقذف العميل الاجنبي في وجهك بكلمة واحدة تعني القذارة والسفالة ، وقد ينظر اليك سيد محترم بعيون الاحتقار، لكن هؤلاء الذين لايملكون رؤوسهم يمكنهم قذفك بأقذع كلمات السباب في قاموس الاهانة .

لكل ذلك جعلت أفحص الرؤوس بعين يقظة مجربة ، مع اتمام ذلك في سرعة كافية للقضاء على التزاحم الهائج .

هذا الرأس غير صالح للاستعمال الآدمي ، إن الرائحة واضحة تماما ، لكن علي في هذه الحالةأن أرسله إلى أحد المختصين داخل المؤسسة (وقد لاينظر إليه ، فالرائحة عادة ماتنتشر في الجو) ، لكنه يكتب تقرير مطولا ينهيه بكلمات .. الرأس لايصلح ، إنها فقط طريقة مهذبة جدا حتى لايتسبب في إهانة عميل قد يأتي مرة أخرى حاملا رأسا صالحا .

والمؤسسة لاتنظر للمسألة إلا من ناحية واحدة هي المكسب والخسارة ، فإذا أصر العميل على تسليم رأسه غير الصالح ، فلا مفر من الرضوخ ، وعلى العميل أن يوقع على الاوراق فقط ، إنه في النهاية حر في أن يأكل مايريده ، أو يعطي لمن يعملون عنده الطعام الذي يريده ، « وهذا الموضوع برمته قد ارسل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كغيره من الموضوعات الهامة مع الابحاث المطبوعة باللغة الانجليزية إلى اميركا حتى يتم حسمه ضمن المشكلة البروتينية » .

وهذا مقتطف آخر من جريدة يومية

« وحل المشكلة البروتينية في الشرق الاوسط يعتبر في ايدي الولايات المتحدة بنسبة ٩٩,٩ في المئة »

قال أحد العملاء : كان الله في عون المسؤولين في اميركا ، فهذه مشكلة عويصة جدا .

وأنا أستلم الرأس التالي ولا اعلق على كلمات العميل فإن ذلك سيعتبر حتما حديثا سياسيا ، سيجر خلفه عواقب وخيمة ، ما الداعي إذن ، وقد يكون العميل من اجهزة الأمن ، إن الطريقة المثلى التي صارت ضمن الخبرات التاريخية للناس أن تتجنب الخوض في كل ما يخص السياسة .

قلت للعميل : هذا الرأس يحتاج وقتا طويلا يمكنك استلامه غدا .

قال عميل آخر : كلنا نعرف أن الرؤوس ، كل الرؤوس ..مستوردة . فلم اعلق على هذا ايضا ، وكانت الرؤوس تتوالى وانا ارتجف في داخلي كلما اقترب العميل الأصلع ، إنه اليوم السابع على التوالي الذي يأتي فيه ليتسلم رأسه فلا يحوز رضاه ، ويكتشف به عيوبا ، فنقول له : غدا سيكون الرأس أفضل .

فينظر الينا مستنكرا وينفخ دخان سيجارته عاليا .. ويذهب ، ليأتي في اليوم التالي .. وهاهو الآن يحتل مكانه شامخا في الصف امامي ، لم يبق إلا عميلين ، ثم عليّ أن اواجهه بجسده الضخم وعيونه الآمرة .

« أقوم من النوم فزعا في بعض الاحيان ، لقد كان هو بعينه ، نفس الرأس الخالي من الشعر ، ونفس العيون التي تختلط فيها الحياة والموت ، المعنى واللامعنى ، وعندما استيقظ واشرب قليلا من الماء ، اتساءل ماذا تخفي هذه العيون ــ الافيونية ــ » .

وهاهو الآن امامي تماما .

قلت له : حالا .. سيكون الرأس جاهزا لسيادتك .

قلت ذلك بأدب شديد تعمدت أن لا تشوبه أية مبالغة ، لكن ذلك لم يفعل الاثر الذي رجوته .

قال : سنرى .

احضرت الرأس وفتحت الأوراق ، وظهر لامعا نظيفا بعيون سليمة كأنه على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وشك العودة إلى الحياة ، وقلت لنفسي « ليذهب بقية العملاء إلى الجحيم ، فنجاحي في تسليم هذا الرأس ستقدره لي تماما ادارة (٤ ت . ر.) .

صاح الرجل الأصلع : ماهذا . ماهذا .

قلت : ماذا ؟.. حضرتك لاحظت أي شيء غير سليم ، سيادتك لك أي اعتراض ؟

قال (بامتعاض) ماهذه الشعيرات خلف الاذن ؟

آه .. مرة اخرى ، سأفشل فشلا ذريعا ، ولكن .. لا .. هناك خبراء ويجب سرعة التصرف ، والأمل كبير في أن ارى الرجل الاصلع ياخذ رأسه بين يديه مبتسما خارجا من بوابة (٤ ت . ر.) وبذلك اتخلص نهائيا من هذه المشكلة ، إننا الآن امام شيء ملموس ، يمكن الامساك به ، يمكن علاجه ، ففي المرات السابقة كانت كل اعتراضات الرجل الاصلع غامضة تماما (اللمعان غير ناصع .. النضج غير تام ..) كلمات عامة ، أما الآن فالأمر سيختلف حتما .

قدت الرجل الاصلع وانا احمل الرأس واندفعت معه الى مكتب الخبراء ، وهناك تم وضع الرأس على مائدة خاصة ، والتف الجميع من حوله .

تأمل احد الخبراء الرأس كثيرا بعد ان اشرت له إلى المكان خلف الاذن ، وجعل يفكر ، وتبادلنا كلمات اجنبية لعلها تترك اثرا على الرجل الاصلع ، فبعض العملاء الذين كانوا يجهلون اللغات الاجنبية ينبهرون بلا سبب واضح ، وبعض المتعلمين يجدونها فرصة (اذا كان الحديث بالانجليزية) لاظهار درايتهم بهذه اللغة ، ولو حتى كلمات منها ، وفي كل الاحوال يسهل اقناع العميل حيث يكون مستعدا من الناحية النفسية .

أما مع هذا الرجل فالأمر يختلف ، إنه يقف في صمته متعاليا ، ينتظر النتيجة في تحد ، ولا تعرف من نظراته أي شيء .

قال الخبير: لا أمل في الاجهزة ، لقد فعلت أقصى ماصممت من اجله ، فلنجرب أي مقص .

تم احضار مقص بسرعة غير عادية وحاول احد العمال استعماله ، فلم يأت بالنتيجة المرجوة ، وكان الرجل الاصلع ينظر من عليائه بامتعاض .

قال خبير آخر: فلنجرب السكين.

وامتد ذراع العامل الى سكين قريب، وبدأ «يكشط» به فيما وراء الاذن ... ولكن عبثا، كانت هنالك حفر صغيرة لعينة ينام بداخلها اللون الاسود، وكان العامل حريصا ألا تغوص حافة السكين اكثر مما يجب في الجلد فتشوهه، وتكون النتيجة وبالا، حيث ستتخطى مجرد إفساد رأس جميل لعميل محترم بل ستصل حتما إلى تشويه سمعة الـ(٤ت.ر.) فمن يعرف مدى اتصالات هذا الرجل الاصلع الراسخ في وقفته، إنه بالتأكيد على اتصال يومي بمرتادي اندية الدرجة الاولى وصالونات البهوات الكبار، وقد يكون متصلا بالصحافة ايضا .. من يعرف ؟!!.

الخواطر حتى صاح الرجل الاصلع فجأة مشيرا إلى الرأس:

ـ هذا رأس كلب .. هذا ليس رأسي .. لقد اتيت برأس ذئب.

وعند هذه الصيحة الواضحة المعنى التفت جميع الموجودين ناحيتي، كل الرؤوس استدارت ناحيتي، وكل العيون حاصرتني، فانهرت فوق اقرب مقعد، وامسكت برأسي، فإذا باصابعي تتحسس برهبة آذاني، لأتأكد من كونها كما هي لم يحدث بها أية استطالة.

وصاح الرجل الاصلع مشيرا إلى رأسي:

هذا هو الرأس الذي اتيت به.



كان رعبي من الرجل الاصلع قد قارب على التلاشي، فالمشكلة الآن بين ايدي ادارة (٤ت.ر.)، وانا اقف كشاهد ليس إلا، وبدا لوقت طويل انني صرت خارج الاهتمام العام، واسترحت تماما لهذا الاحساس، قد يحدث أن أبدي ملاحظة ما لكنها ستكون تطوعاً مني، ولن يحاسبني أحد على صمتي الآن، وجعلت استمتع بكل هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحدث في الليل

شعر: نبيل قاسم

في الليل كثيرا ما تشتعلُ النار السرِّية :
في الليل كثيرا ما تبكي الفتيات المحبوبات حبيبا غادَرَ أو مات .
تقتطف الشرطة زهراً محظورا
عند النهرِ تنادي امرأةٌ شبحاً لا يأتي
في الليل كثيراً ما يستمنى الفِتْيةُ تحت القبةِ
أو يقتحمون الحرمات
يبحر رهبانٌ لوطيّون إلى ميناء من حلمات ونهود
في الليل كثيراً ما تجتمع الجدّات ليقرأنَ الطالع
أو يشكين عقوق الأبناء
في الليل كثيراً ما تسكن أرواحُ القديسين قناع لصوص الماشيةِ
وقصان الغانيّات .

• • •

في الليل كثيراً ما تتناهى طلقةُ نارٍ نائية :
هذي امرأة بعظام العاشقِ تتدفأ
مُشعِلةً سيجارتها أو نهديها أو قيثارتها
ورفاق مخمورون افترشوا جَسَدَ الشاعر واقتسموه
لحما ونبيذا

• • •

في الليل كثيراً ما يشتعل القلب بنسر الرعد و بالحمى الميتافيزيقية :
تُفتحُ أجنحةٌ في النهر المستورِ وأوردةٌ للبرقِ
وللتمتمة الهمجية
جمرُ اللامتناهي يورقُ، تسقط
قنبلةٌ في الأحراش، وقيثارٌ مشدودٌ في البحر المتدفق
رجل في معطف صمت يخرج فوق حصان ابيض
يذرع أصقاعَ الوثنية في الليل
رأيتم؟

في الصبح ..
كثيراً ما تقتحم الشرطةُ بيتاً منعزلاً .. ضاءتُه الأقمارُ
فأطلق للسفح الأطيارَ، الأزهارَ، مصابيح الأشعار

في الصبح ..
كثيراً ما يحمل موجُ التيارِ نبيا منكسِراً
أو نسراً علوياً
قد مات ..

.....
من يبكي
في الصبح ــ الأموات ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصداقة العربية - الاسبانية في نثر فني

بقلم / حامد أبو أحمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في ليلة الرابع من نوفمبر ١٩٨١، أقامت جمعية الصداقة الاسبانية ــ العربية حفلاً لتقديمها للجمهور الاسباني والعربي في مدريد. وقد ألقى رئيس الجمعية الأديب الشهير انطونيو جالا كلمة الختام في هذا الحفل فجاءت قطعة أدبية من النثر الفني الرفيع عن الصداقة العربية ــ الاسبانية، والروابط التاريخية والحضارية بين العرب واسبانيا. ولعل هذه الكلمة يمكن تصنيفها ضمن الخطب السياسية أو الاجتماعية، ولكنها أقرب إلى الروح الأدبية للاعتبارات التالية:

أولاً: الكلمة عبارة عن خطبة أو رسالة أدبية من النثر الفني الراقي، ومعروف أن أدب الخطب والرسائل يمثل أحد فروع الأدب العربي الهامة، سواء في القديم ــ وهذا شيء معروف ومشهور ــ أو في الحديث، وبالأخص رسائل مصطفى صادق الرافعي ومقالات أحمد حسن الزيات وغيرهما من الأدباء المحدثين. كما أنها بالنسبة

للأدب الاسباني يمكن أن تنسب لنوع من النثر الفني أو الشعر المنثور برز فيه أدباء الأندلس (المنطقة الجنوبية من اسبانيا) و بالأخص الشاعر خوان رامون خمينز في مرثيته «حماري وأنا» التي تعد فصولاً من الشعر المنثور، وكان خمينز يدعو إلى كتابه قصيدة النثر ولا يفرق بينها و بين قصيدة الشعر إلا في الوزن فقط. ونظراً لأن كلمة انطونيو جالا من هذا النثر الفني الرفيع فإني اعتذر للقاريء مقدماً لضآلة القيمة الفنية للترجمة بالمقارنة مع الأصل الاسباني، وقد بذلت جهدي قدر المستطاع بغية المحافظة على بعض رشاقة النص الأصلي.

ثانياً: الأديب انطونيو جالا يعد حالياً من اشهر كتاب المسرح والمقال الفني في أسبانيا، بل أن شهرته بدأت تتخطى الحدود الاقليمية، وهو قرطبي المولد، مفتون بالحضارة الإسلامية و بالأخص حضارة قرطبة، وهذه مناسبة طيبة لتقديمه للقارىء العربي.

ثالثاً: بالرغم من أن حدث قيام جمعية الصداقة الاسبانية ــ العربية أدخل في باب السياسة منه في باب الأدب، إلا أن غالبية أعضاء اللجنة التنفيذية للجمعية يعملون في حقل الأدب، مثل انطونيو جالا المذكور و بدرو مارتينيث مونتابيث المستشرق المعروف، ومدير الجامعة المستقلة في مدريد ونائب رئيس الجمعية .. الخ ومن ثم فإن اهتمامات هذه الجمعية سوف تكون ثقافية بالدرجة الأولى، وهذا واضح من الكلمة التي نقدم ترجمتها. والتي لقيت إعجاباً منقطع النظير من الحاضرين.

رابعاً: تحلق الكلمة بعمق المفكر ورهافة حس الأديب في جو تلك العلاقة الخفية المفعمة بعطر الذكريات وأشواق المجد، والتي ما زالت تجري في عروق كل عربي تجاه الأندلس وربوعه الخضراء التي استحقت بصدق وصف الفردوس المفقود.

لهذا فإننا نقدم ترجمة للكلمة أولاً، ثم نعقبها بحديث موجز عن حياة الأديب انطونيو جالا وأعماله.

قال انطونيو جالا: اليوم نبدأ في تنفيذ رغبة طالما تطلعنا إليها، وتسديد دين طالما أثقل اعناقنا، وتحقيق أمل طالما روادنا. وكما يحدث للكائن الإنساني عندما

يقف في صف التضامن ، فإن هذه الرغبة تطيل من قامتنا وهذا الدين يثري وجودنا ، وهذا الأمل يضاعف من كينونتنا .

ولعل أكثر الكلمات رفعة عندي هي كلمة الصداقة وكلمة الثقافة . وقد جمعتنا الليلة هاتان الكلمتان . إنها الصداقة كإحساس بالترابط يتخطى جميع الحدود والاجناس والعصور، وكشعور تشيد على أساسه أرفع القيم الإنسانية ، والمصالح المتبادلة ، والتبادل النافع ، والامتزاج الخالد ، صداقة إسبانية ــ عربية تجمع بيننا ، ورثناها عن أسلافنا وامتزجت بدمائنا في عملية تطور لا تنقطع ، وقد نمت مثلما ننمو، وترعرعت في أوساطنا ، وغرست أعشاشها في تشعبات دمائنا المتصلة . إنها صداقة عميقة مثل العصور، تكونت بفعل المعارك والعناق (وثمة شيء مشترك بين العناق والمعركة) في إطار تعايش صعب صادق ، حيث تحولت شبه الجزيرة الايبرية بسرعة إلى فرصة تاريخية لا مثيل لها . ولعلها منذ البداية كانت مهيأة لذلك ، أي لتلك الصداقة التي تولدت وكأنها جذوة متقدة من ذلك الاحتكاك الحادث بين العنصر الجرماني والعنصر العربي على أرباض إغريقية ــ رومانية شكلتها عوامل الغزو التي شهدتها هذه الأرض من شمالها وجنوبها . إنها صداقة عنيفة غرست جذورها في هذه الأرض للأبد، وكذلك في لغة أهلها التي تعد وكأنها جماع لغتين ، وفي عاداتها ، وفي مثلها ، وفي عواطفها ، وفي تاريخ ملوكها ، وأخص من هذا وذاك في تاريخ شعوبها . إن هذه الليلة ليست بدعة ، وإنما هي نتيجة سارة لرابطة لا تنفصم . وهي أيضاً نتيجة اللقاء بين ثقافاتنا ، ولا نعني اللقاء بألف التعريف وإنما هي لقاء يضاف إلى نظرائه . وما هي الثقافة إذن إن لم تكن لقاء دائم ؟ إنها هدفنا الأسمى ــ أكثر الأهداف عمقاً وألفة ــ وهي آثارنا التي تدل علينا ، وهي هويتنا في طريقنا الذي نمضي فيه والذي نشكل جزءاً منه . إن الثقافة شكل من أشكال الوصول إلى ما يكون ، وما كان ، وما سيكون ، وهي لا تصل إلى نهاية مطلقة ألبتة : إنها مثل الحب الذي لا ينتهي فعله أبداً ، مثل الحياة التي لا تنضب أبداً ، وإن كان الفرد وحده هو الذي يزول . إن الثقافة بمعناها المتناقض هي ذلك الثابت الذي لا يمكن إثراؤه باستمرار . إنها كتلة الدماء التي نأخذها وعلينا أن ننقلها لما بعدنا ، إنها شيء يسري في عروقنا ، إنها عملية انتقال

خلاقة، إنها رسالة يجب أن يقوم كل منها بتوصيلها للآخر بعناية فائقة في عملية من عمليات الخلاص، إنها المبادرة الوحيدة ذات القيمة في عالمنا : ذلك العالم المؤلم، البهيج، المهين، القاهر، الممزق، المدهش . والحق أن أية ثقافة هي النتيجة المتأنية لجماع عوامل التاريخ والجغرافيا والاقتصاد والسياسة والمناخ والدين والفن والعلم . والحق أيضاً أنها تتمثل في جماع العادات والقوانين والأعراف والأخلاق والمواقف المستمرة . وحق أيضاً أنها تمثل المزاج والأئتلاف وطابع أي شعب : وجوده وتفسير هذا الوجود وأصله ومشروعه وذاكرته ونبوءاته . ولهذا فإني لا أريد الإشارة إلى المحصلات التي أضافتها شعوبنا للثقافة العالمية : فهذه بيانات وهي موجودة في الكتب . إنني اتحدث عما يجعل حياة شعوبنا و بسمتها شفافة، عما تشفه الحياة بما هي حياة . لأن شعوبنا هي ثقافتنا . إنها ثقافة تنمو من أسفل لأعلى مثلما تنمو كل الأشياء (حتى المطر الذي يبدو وكأنه يسقط لكنه في الحقيقة يصعد أولاً) ومن الداخل إلى الخارج مثل كل كائن حي . إنها ثقافة كانت وستكون ما كنا عليه وما سنكون عليه : الاسبان والعرب، والاسبان العرب . إن الاسبان العرب الذين سبقونا هم الذين عرّفوا هنا في هذا الجزء المتطرف من الغرب بأبوقراط، وجالينوس، وإقليدس وديوفونيس و بطليوس . فمن خلال ابن رشد درس القديس توماس ارسطو طاليس . والمدرسيون الأوائل (الاسكولائيون) بالمعنى الدقيق كانوا هم عرب الشرق، شرق ابن سينا ــ بخارى، سمرقند ــ حيث حكم هناك أمويون أشقاء لأمويي الأندلس . والذي جعل ظهور معجزة قرطبة ممكنة كان هو إعادة اكتشاف العرب للآثار الرومانية التي كانوا قد عرفوها من قبل . لأن الآباء القدامى لم ينعكس تأثيرهم على العرب عن طريق سوريا فقط، وإنما عن طريق بلاد فارس ووسط آسيا والهند، وهي مناطق سكنتها شعوب هيلينية في البداية ثم خضعت بعد ذلك للامبراطورية الرومانية .

واسبانيا كانت هي الحقل الذي تلاقت فيه الأصول القوطية والعربية بشكل بناء وطبيعي للغاية . كانت الأسباب مختلفة، ولكن الطرفين تناسيا مصالحهما الذاتية في سبيل رغبة مشتركة هي المضي في التشكل فوق ارض ازدهرت فيها من قبل ثقافة رفيعة . وهنا فتح الطريق أمام العلم الأوربي الذي ظهر نتيجة الاتصال

الدائم بين المسيحية والإسلام الاسباني . وهنا انبثقت الأضواء الأولى الكبيرة لعصر النهضة التي وصلت إلى توهجها بعد قرنين من الزمان . ومن ثم ففي لحظة الانطلاق كان الإسلام يعطي هنا المثل الأسمى في الود والتسامح إذ كان يعلو فوق الأجناس، فوق اللغات، فوق الأديان، ففجر الينابيع التي ما زالت تتدفق حتى الآن ونأمل لها أن تستمر. وهذه الليلة نحن هنا كي نبرهن على ذلك . وليت (وهذه الكلمة مثل كلمات أخرى تنسب إلى الاسبانية، كما تنسب إلى العربية) برهان اليوم يزداد نمواً، و يزداد قوة، و يزداد تدعيماً فيجمعنا جميعاً ، و يظللنا جميعاً بظلاله .

وشكراً لسعيكم من أجل هذا الهدف

انطونيو جالا

ونأتي الآن إلى التعريف بصاحب هذه الكلمة الشفافة، **فمن هو أنطونيو جالا ؟**

يعد أنطونيو جالا أبرز الكتاب الشبان في المسرح الاسباني المعاصر إذا استخدمنا الوصف الذي يطلق على من في مثل سنه الآن في الوطن العربي حيث كل أدب الأجيال الجديدة تقريباً يسمى أدب الشبان، حتى ولو تخطى صاحبه سن الأربعين وأصبحت شهرته وأعماله تستحق وصفاً أدق من ذلك ــ ولكن جالا بمقاييس النقد في العالم الغربي يعد من كبار كتاب المسرح في أسبانيا، ومن أبرز الوجوه على المستويين المسرحي خاصة والأدبي عامة .

ولد في قرطبة (أحد أقاليم منطقة الأندلس) في الثاني من أكتوبر عام ١٩٣٦ . وقد تفتحت مواهبه الفكرية والأدبية منذ شبابه الباكر، وتبلور ذلك في اصدار مجلتين شعريتين هما : « الخيبي » (النطق الاسباني لكلمة « الجُبّ» العربية) في إشبيلية و« رامي سهام الشعر» في مدريد . وقد حصل على ليسانس في الفلسفة والآداب والقانون والعلوم السياسية والاقتصادية . وإذا كان انطونيو جالا لا يشتهر حالياً بالشعر إلا أن أول أعماله الأدبية كان عبارة عن ديوان شعري

عنوانه «عدو حميم» صدر عام ١٩٥٩ . كما حاز شهرة سريعة في مجال كتابة المقال الأدبي . ولم يترك نوعاً أدبياً إلا وجرى فيه قلمه ببراعة مثل القصة والمقال والشعر والمسرح والصحافة والمحاضرات . ولكن موهبته الحقيقية برزت في مجال المسرح ، ثم اضيف إليه في السنوات الأخيرة المقال الأدبي على نحو ما سنفصل فيما بعد .

وقد عرضت أول مسرحية له بمدريد في ٢٠ ديسمبر عام ١٩٦٣ على مسرح ماريا جيربرو ، وعنوانها «حقول جنة عدن الخضراء» ولقيت نجاحاً باهراً ، وبشرت بظهور كاتب مسرحي كبير . وقد حصلت على جائزة « كالديرون دي لاباركا» التي تعتبر من كبريات الجوائز في المسرح الاسباني . كان عمر الكاتب في ذلك الوقت ٢٦ عاماً فقط ، لكن المسرحية أبانت للنقاد ولجمهور المسرح الجاد عن كاتب ناضج فنياً وفكرياً وأخلاقياً . وقد تميز هذا العمل المسرحي الأول بالخصائص التي ظلت تميز مسرح انطونيو جالا حتى الآن ، مثل تنمية الفكرة ، والتعمق فيها ، وانتخاب الصورة المعبرة ، وأصالة اللغة المستخدمة في التعبير ، وهي خصائص كل ما حدث فيها حالياً أنها أصبحت أكثر تحديداً . ومن أهم أعماله المسرحية الأخرى « الأيام الطيبة المفقودة » (١٩٧٢) و« خاتم من أجل سيدة » (١٩٧٣) و« مزامير الشجرة المعلقة » (١٩٧٤) و« لماذا تجري يا أوليس » (١٩٧٥) .

والموضوع السائد في مسرحه وفي كتاباته عامة هو موضوع « الخلاص » ، كما يتناول عملية المقابلة بين الإنسان القاهر والإنسان المقهور كثيراً في أعماله ، ويجعل من الصراع الاجتماعي مواجهة بين شخصين . كما أن فكرة التحليل التاريخي تعد من الخصائص الدائمة في أعمال جالا ، ولكنه ليس تحليلاً بالمفهوم الشكسبيري أو بالمعنى المعروف عند برتولد بريشت ، لأن انطونيو جالا لا يركز حول المظاهر الكبيرة للبنى التاريخية ، وإنما يقوم بتحليل مثالي يتم من خلال وضعية تجعل من الممكن اللجوء إلى تعبيرات شعرية ، حيث المنطلق فردي ، والتناقضات الاجتماعية ليست نماذج وإنما يكون ظهورها بالمستوى الذي يسمح بتوضيح مفهوم السلوك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما تلعب الروح الأندلسية التي يهيم بها حباً دوراً كبيراً في أعماله وهي تؤثر عادة باعتبارها مفهوماً للحياة يتبلور في رغبته الحارة إزاء توضيح أي مناخ غامض ، أو في عدم محاولته تبر ير الأشياء : فا هوسيء سيء ، وما هوقبيح قبيح ، وما هو مؤلم مؤلم ، ويجب أن يظهر كل شيء على حقيقته . وتظهر الروح الأندلسية عنده أيضاً في ذلك التوتر الأسلو بي المتوازن بين فكاهية الكلمة ومأساو ية الوضع ، بين التلاعب بالكلمات وشدة الألم الناتج عن الموقف ، وكما يقال في الأندلس « يضحك حتى من ظله » وهوتعبير فيه إعجاب بالقدرة الهائلة على مواجهة المتناقضات .

وقد برز انطونيو جالا في السنوات الأخيرة في مجال المقال الأدبي ، حيث ينشر مقالاً اسبوعياً من حوالي صفحة في الملحق الذي يصدرعن جر يد البابيس كل يوم أحد . ومقالاته في العامين الأخير ين تقر يباً عبارة عن محادثات مع كلبه « ترو يلو» ، وقد جمعت كلها أخيراً في كتاب نشرته في طبعة شعبية أكبر دار نشر في اسبانيا وهي « اسباسا كالبي س .م » . وقد جعل انطونيو جالا من كلبه ترو يلو كائناً عاقلاً ذا فهم وفكر وتدبر، فحادثه في كل ما يعن له من شؤون الفكر والسياسة والأدب . وكل هذا، بالإضافة إلى اللغة الأصلية المتميزة ، والفكرة الناضجة المتكاملة ، جعل من هذه المحادثات حدثاً أدبياً هاماً استوجب حفاوة الأوساط الأدبية والفنية والصحافية . وعندما مات ترو يلو أخيراً نعته هذه الأوساط وكتب عنه الكثير الذي قد لايكتب مثله عن كاتب كبير راحل . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى نجاح انطونيو جالا في محادثاته مع هذا الكائن الأليف .

أما انطونيو جالا القرطبي فهو شخص متيم بحب قرطبه عصر الخلافة ، وحديثه عنها في ندواته ومحاضراته ــ خاصة وانه محدث لبق ــ يثير في مستمعيه لواعج الأشواق لأمجاد عر يقة عرجت يوماً على ساحة قرطبة ثم ولت عنها مخلفة آثاراً ما فتئت دالة على مجد غابر وحضارة عملاقة . وقد كتب للتليفز يون الأسباني مسلسلاً عن الفيلسوف القرطبي ابي الوليد بن رشد عُرض جزء منه فقط ، لكنه عبر بوضوح عن مدى حب هذا الكاتب الكبير لحضارة قرطبة الاسلامية وعظمتها . ومن ثم

فليس غريباً على انطونيو جالا أن يدعو إلى انشاء جمعية صداقة اسبانية ــ عربية ستكون مهمتها ثقافية بالدرجة الأولى لأن القائمين عليها يؤمنون بأهمية هذا العنصر الفعال في إثراء الروح والوجدان . وكلمة أنطونيو جالا التي قدمنا ترجمتها في السطور السابقة تعبر عن هذا الاتجاه ، وهي في أصلها الاسباني ، على الأخص ، فريدة من بين كل ما كتب أو قيل عن الصداقة العربية ــ الاسبانية ، لأنها كما ذكرنا عبارة عن قطعة من النثر الفني الراقي ذي المستوى الفكري الرفيع .

□□

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com